This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 13B6 V

Digitized by Google

Mus 78.11(1)B

BOOTT FUND

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Date Due

~~Cont 1~~			

PRINTED IN U. S. A.

Digitized by Google

Digitized by Google

CRITIQUE

ET

LITTÉRATURE

MUSICALES

Digitized by Google

PARIS, IMPRIMÉ PAR HENRI PLON,
IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
8, RUE GARANCIÈRE.

Digitized by Google

CRITIQUE

ET

LITTÉRATURE

MUSICALES

PAR P. SCUDO

PREMIÈRE SÉRIE

TROISIÈME ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, 14

1856

Droit de traduction réservé.

Digitized by Google

~~Mus 100.61 (1)~~
Mus 78.11(1) B

HARVARD UNIVERSITY

JAN 11 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

A

MADAME AUGUSTE DE TRÉMAULT,

NÉE CAMBYSE.

PEGNO DI DOLCE E SEMPRE VIVA MEMORIA.

SCUDO.

Baron 11/23/60 Boott

Digitized by Google

Digitized by Google

Le succès du livre dont je donne ici la troisième édition, augmentée de plusieurs chapitres nouveaux, est un fait suffisamment établi. Traduit dans plusieurs langues étrangères, il a parcouru l'Europe sans bruit, sans efforts, et sans l'appui de cette publicité effrontée qui accueille avec les mêmes acclamations l'œuvre éphémère et la conception du génie. Je ne crains pas de dire que c'est un phénomène consolant que de voir un ouvrage exclusivement consacré à l'art musical s'établir dans l'estime des hommes de goût, et prendre place au milieu de ce petit nombre d'amis inconnus qu'ils aiment à consulter. Pour moi, qui n'ai jamais douté du triomphe lent mais définitif de la vérité, le succès d'un livre où je me suis efforcé de rattacher l'art de Palestrina et de Gluck, d'Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Rossini au faisceau des connaissances humaines, m'a confirmé dans ce principe qui est la base de ma critique : que le beau est éternel comme le juste.

Paris, ce 10 décembre 1855.

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUCTION.

Le livre que je présente au public est le résumé de dix années de mes travaux. Plusieurs des chapitres qui le composent ont été insérés successivement dans différents recueils, tels que la *Revue des Deux Mondes*, la *Revue de Paris* et la *Revue Indépendante*. A ces morceaux déjà connus j'en ai ajouté d'autres entièrement nouveaux, qui les complètent, et le tout forme un ensemble de doctrines où règne un seul et même esprit.

Lorsque je débutai dans la presse parisienne, il y a dix ans, je m'étais longuement préparé au rôle modeste que je voulais remplir dans la critique musicale. Né à Venise, dans la patrie de Zarlino, de Lotti, de Marcello et de Galuppi; élevé en Allemagne par un tuteur qui connaissait les œuvres de Bach, d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, aussi bien que celles de Kant, de Fichte et de Jacobi; je vins terminer mes études, à Paris, dans l'école d'Alexandre Choron, mon illustre et vénérable maître. C'est dans cette école, fondée en 1816, et qui a disparu avec le gouvernement de la restauration, qui l'avait protégée, que j'ai puisé les principes qu'on a pu remarquer dans mes faibles écrits. L'influence que Choron a exercée sur le goût musical en France a été considérable. Au milieu du désordre et de l'indifférence des

Digitized by Google

esprits pour tout ce qui n'était pas le plaisir de l'instant et l'œuvre du jour, il est venu *renouer la chaîne des temps*, et prouver que la connaissance de la tradition est aussi nécessaire aux progrès de l'art qu'au développement régulier de l'esprit humain.

L'école que Choron a dirigée pendant quinze ans, avec un éclat qui a répandu son nom dans toute l'Europe, a joué un rôle qui n'est pas sans quelque analogie avec celui de la célèbre institution de Port-Royal : elle a recueilli et propagé les saines doctrines, et s'est efforcée d'apprendre à une génération enivrée du bruit de ses pas, qu'il y a dans la musique, comme dans toutes les connaissances humaines, des vérités éternelles qu'on n'oublie pas impunément.

Tel est aussi l'esprit qui anime ce livre. En suivant d'un œil attentif les développements de la musique moderne depuis le chef-d'œuvre du maître jusqu'à la fantaisie du simple virtuose, j'ai constamment cherché à dégager l'élément constitutif et permanent du milieu de ces formes passagères qui vivent ce que vivent les roses ou les caprices d'un matin. J'ai tâché de faire comprendre aux esprits sérieux que les grandes questions qui s'agitent dans l'ordre moral et métaphysique se trouvent aussi engagées dans un art qui semble, au premier abord, n'appartenir qu'aux phénomènes impondérables de la sensibilité, et j'ai fait tous mes efforts pour mettre en saillie le fil conducteur qui rattache la musique aux lois de la raison.

On trouvera dans ce volume comme un tableau de l'histoire de la musique depuis l'avénement du christia-

Digitized by Google

nisme jusqu'à nos jours. Dans un espace aussi resserré, on conçoit que je n'aie pu signaler que les époques décisives et les hommes supérieurs qui en expriment le caractère et en résument le mouvement. En appréciant les œuvres du passé comme celles du présent, je n'ai été guidé que par l'amour de la vérité. J'ai défendu le *beau* et repoussé le *laid* avec l'ardeur d'un esprit qui croit à la Providence et à la raison humaine, et qui recherche dans l'art ce qu'il voudrait trouver dans la vie, la conciliation de l'ordre et de la liberté, le grand problème des temps modernes.

Pietosa mia canzon, or va piangendo,
E ritrova le donne et le donzelle.
. . . . . .

DANTE.

Paris, ce 17 mars 1850.

Digitized by Google

Digitized by Google

M. FRANZ LISZT[1].

La rénovation musicale commencée par Gluck, continuée par Mozart, Cherubini, Méhul, etc., qui se rattache au grand mouvement de l'esprit humain de la fin du dix-huitième siècle, avait pour but de purger l'art des frivolités dont l'avait surchargé le mauvais goût des virtuoses, et de le ramener à sa véritable destination, qui est la peinture des sentiments. Sans se rendre bien compte de la cause qui avait amené ces mauvais résultats, et sans pénétrer très-avant dans la nature du principe sur lequel on s'appuyait pour les faire disparaître, il est clair que l'intention des novateurs était de soustraire la langue musicale aux tendances matérialistes qui l'entraînaient, et qui déjà en avaient fait un jouet du caprice et une vaine distraction des sens, pour l'ennoblir et la spiritualiser en la soumettant aux lois éternelles de la raison. Gluck fit subir au drame lyrique la même transformation que Corneille avait imprimée à la tragédie française, et l'œuvre de ces deux génies se ressemble par bien d'autres points encore. Ce rapprochement nous conduit aussi à signaler un fait important.

Dans les arts où dominent le sentiment et l'imagination, trois périodes semblent se succéder invariablement. Après l'époque d'énergie un peu sauvage et de grandeur héroïque qui dénoue la langue et l'anime d'un souffle créateur, vient

[1] Né à Rœding, près de Pesth, le 22 octobre 1811.

Digitized by Google

une heure propice et sereine où l'art, fortifié par les travaux antérieurs, se dégage de tout excès, arrondit ses contours, harmonise ses parties, et atteint glorieusement sa perfection désirée : moment suprême où la grâce s'unit à la force, où la science égale l'inspiration, où une pensée immortelle circule librement dans un corps pétri par la beauté ; jeunesse de l'esprit où la vie éclate dans toute sa splendeur, mais qui passe aussi vite, hélas! que la jeunesse du corps. C'est ainsi que la maturité du fruit ne dure qu'une ou deux secondes : un instant après les sucs s'aigrissent et la dégradation commence. Chacune des trois époques dont nous venons de parler se résume dans un homme supérieur, qui en exprime la bonne ou la mauvaise tendance : c'est Eschyle, Sophocle et Euripide ; Giotto, Raphaël et Michel-Ange; Corneille, Racine et Voltaire; Gluck, Mozart et Rossini. Et remarquez que les hommes qui commencent ce qu'on appelle l'ère de la décadence y sont presque poussés par la nécessité de leur position, qui les condamne à faire autrement que le modèle de perfection auquel ils succèdent. Or, il en est de la beauté comme de la vérité : on ne peut y toucher sans la modifier, et la modifier sans en altérer le type divin. Voilà le cercle éternel que parcourt incessamment l'imagination de l'homme.

On ne saurait contester les progrès qu'a faits la musique depuis cinquante ans. L'audace qui s'empara des esprits à la fin du siècle dernier; les glorieuses aspirations de nos pères, qui crurent avoir renouvelé toutes les sources de la vie; le choc des discordes civiles; les amères déceptions qui après la lutte vinrent punir les excès des vainqueurs; le cri terrible des âmes qu'abandonnait la foi du passé et que ne remplissait pas encore celle de l'avenir; cette douleur infinie et sans nom que connurent saint Augustin et Pascal, et qui arracha tant de sanglots à Rousseau,... tout

Digitized by Google

cela a imprimé aux œuvres de notre temps, et surtout à la musique, un caractère de grandeur, d'inquiétude et d'énergie dramatique dont il n'y a pas d'exemple avant le finale de *Don Juan*. Tous les éléments de la composition musicale ont subi une transformation où se révèlent la fièvre et le trouble qui nous dévorent. La phrase mélodique a perdu de son ampleur et de sa sérénité, ses terminaisons sont plus brusques et moins solennelles; les modulations, et principalement les modulations enharmoniques, sont plus fréquentes, les rhythmes plus vifs, les tonalités plus criardes. L'orchestre surtout a pris un développement inouï. Plus riche, plus varié, plus libre dans ses allures, plus impérieux et plus puissant que jamais, il domine tout de sa voix formidable, qui semble avoir été créée tout exprès pour exprimer les passions tumultueuses d'un peuple émancipé et d'un siècle malade. Une page de *René*, une symphonie de Beethoven et une bataille de Napoléon, n'est-ce pas, sous ses trois principaux aspects, la plus haute expression de notre temps?

Mais, si l'influence des grands événements de ce siècle a développé dans la musique une puissance dramatique qu'elle ne connaissait pas; si la langue est plus riche en couleurs propres à peindre les passions énergiques; si les nouveaux instruments dont s'est enrichi l'orchestre nous ont familiarisés avec un plus grand nombre de formules harmoniques; si le mécanisme du métier est mieux connu, et si l'exécution est devenue tellement prodigieuse qu'on conçoit à peine la possibilité de pousser plus loin la stérile habileté des tours de force, il faut reconnaître cependant que la musique, comme tous les autres arts, a perdu en délicatesse et en suavité ce qu'elle a gagné en vigueur, et que tout un côté de notre âme semble lui être impénétrable.

Chose singulière : la plus grande révolution morale que

Digitized by Google

nous connaissions depuis le christianisme n'a produit jusqu'ici sur les arts d'imagination que des modifications matérielles! La peinture, la musique, la littérature, n'ont gagné au mouvement spiritualiste de 1789 qu'une forme plus pompeuse et plus éclatante, qu'une malheureuse dextérité de facture, que de vains artifices de langage, qu'une facilité vulgaire à reproduire les moindres phénomènes de la vie extérieure. Nous savons imiter à s'y méprendre la couleur du sol, le scintillement de la lumière, le frémissement des feuilles, le bruit du tonnerre; rien n'échappe à notre investigation : ni la coupe historique de l'habit, ni une ride de la peau, ni un froncement du sourcil, ni un battement de l'artère, rien... si ce n'est pourtant les sentiments du cœur.

Est-ce que la vulgarisation et le perfectionnement de certains procédés du métier seraient aussi peu profitables à l'art que la connaissance du code criminel et les arguties des casuistes le sont à la pureté morale? Toujours est-il que la matière nous envahit de toutes parts, après une révolution qui devait gouverner le monde par l'intelligence et le sentiment. Une cohue de manœuvres et de versificateurs a pris la place des vrais poëtes; et, au lieu de l'initiative souveraine d'un grand esprit, nous avons les tripotages des hommes d'affaires. C'est surtout en musique que se fait sentir la tendance de notre époque à substituer les artifices du métier à l'inspiration, et la sensation physique à l'émotion du cœur. Les abus de l'instrumentation, les effets grossiers de sonorité, l'accouplement monstrueux de timbres *qui hurlent de se trouver ensemble,* ont altéré la délicatesse de notre oreille, et nous ont rendus insensibles aux choses simples et vraiment belles. A tout propos, on étale une science aussi fastueuse qu'inutile; on entasse dissonance sur dissonance, on cache la pauvreté des idées sous un titre pompeux et le nombre des instruments, et

Digitized by Google

on se donne les airs d'un homme de génie en faisant exécuter par trois ou quatre cents musiciens des œuvres misérables. On étourdit le public au lieu de le charmer, on l'étonne au lieu de l'émouvoir, on l'enivre au lieu de le faire pleurer, et, ne sachant frapper juste, on frappe fort. Et le chant, c'est-à-dire l'expression la plus exquise des sentiments de l'âme, qu'est-il devenu au milieu de ce fracas de sons dont l'acidité corrosive a vicié nos organes? On ne chante plus, on crie, on lutte, à force de poumons, avec les clameurs d'un orchestre assourdissant; on ne sait plus vocaliser, on ignore l'art si difficile des demi-teintes; on n'emploie que deux couleurs et que deux effets, le blanc et le noir, le *forte* et le *piano*, et l'on se croit un grand chanteur quand on arrache du fond de ses entrailles un son maladif et strident. Qui, aujourd'hui, se donne la peine d'étudier un morceau, d'en saisir la physionomie générale, d'en marquer les points lumineux et de le nuancer dans ses moindres détails? Personne ne sait moduler une note, la faire passer successivement par tous les degrés de la passion, et l'exhaler ensuite comme une parole dernière qui contient l'essence d'une âme immortelle. On vise moins à toucher qu'à étonner l'oreille, et ici, comme partout, l'effet matériel a usurpé la place de l'effet moral.

Si la vérité de ces observations avait besoin d'être appuyée d'un fait particulier, nous le trouverions dans le succès de M. Liszt.

Il y a longtemps que M. Liszt occupe l'attention publique. Venu tout jeune à Paris et au milieu de la restauration, il eut une enfance bruyante et bercée d'éloges. Les belles duchesses du faubourg Saint-Germain, émerveillées de la prestesse de ses mains et de la grâce enfantine de sa personne, le faisaient asseoir sur leurs genoux, caressaient ses blonds cheveux et déposaient sur son front prédestiné de ces baisers dévots parfumés de volupté, comme on les

Digitized by Google

donnait sous le règne du grand roi, du temps de Fénelon et de madame Guyon. On se le passait, on se le prêtait comme un *Bambino santo,* qui plus tard devait raviver la glorieuse image de Mozart.

C'est au milieu de ce monde charmant, dans une atmosphère où les parfums du boudoir se mêlaient à l'encens de la sacristie; c'est au murmure de pieux sermons, d'adorables caquetages et au bruit de la fanfare romantique qu'a été élevé M. Liszt. On conçoit sans peine que la candeur du jeune âge qu'un rien effarouche, que la naïveté de l'esprit et du cœur, qui, pour croître, veulent de l'ombre et du mystère, aient dû se flétrir bien vite à la lumière des lustres, sous l'haleine musquée d'une société mignarde. Aussi M. Liszt avait-il à peine quinze ans, que déjà il visait à l'effet : il composait son visage, il se préoccupait de la coupe de ses cheveux et de la pose de son corps; il offrait avec complaisance à l'admiration des connaisseurs son profil qu'on disait *florentin,* et les femmes à la mode accouraient se placer sous son rayon visuel pour saisir, dans ses regards baignés d'inspiration, l'étincelle prophétique.

L'époque était propice pour ces sortes de comédies. C'était le moment où la nouvelle école littéraire levait l'étendard de la révolte et proclamait que la *spontanéité* devait être la source unique des œuvres vraiment belles. On se moquait de ce pauvre dix-septième siècle, qui avait eu la bonhomie de croire que l'étude patiente des chefs-d'œuvre du passé était toujours utile et quelquefois nécessaire aux génies les mieux doués. Or, la spontanéité est dans les arts ce que l'individualité est dans l'organisation sociale, un élément fondamental qu'il faut diriger sans en entraver le développement et amortir son élan. Seules et privées du contrôle de lois salutaires, l'individualité, la spontanéité, n'enfantent que l'anarchie. M. Liszt ne fut pas des derniers à embrasser le symbole des novateurs; il

Digitized by Google

se jeta dans la mêlée avec la fougue de son caractère et la foi d'un néophyte qui trouva dans *la déclaration des nouveaux principes* la glorification de ses qualités et de ses défauts. On le voyait souvent alors dans les beaux salons de la restauration, après une improvisation qui l'avait inondé d'une noble sueur, fendre la foule émue et tomber dans les bras de son ami M. Berlioz. Je vous assure que cela n'avait rien de commun avec le baiser de Lamourette. Aujourd'hui que cette bruyante insurrection est apaisée, nous pouvons en apprécier les résultats et juger avec impartialité le talent de ses chefs.

M. Liszt est incontestablement un grand pianiste. Rien n'égale la vigueur de ses poignets, la vitesse de ses mains, l'énergie, la fougue de son exécution. Il est maître et souverain de son clavier; il en connaît toutes les ressources; il le fait parler, gémir, crier, hurler sous ses doigts d'acier, qui distillent le fluide nerveux comme la pile de Volta distille le fluide électrique. Aucune difficulté n'arrête ce virtuose incomparable. Vigueur, rapidité, netteté, il possède toutes les qualités qui tiennent à la pratique de l'instrument, à la pétulance du caractère, à l'éclat de l'imagination; et lorsqu'on le voit parcourir son piano en triomphateur superbe, et le broyer sous ses mains puissantes, on dirait un de ces lutteurs téméraires qui s'élancent dans l'espace à travers mille dangers. M. Liszt éblouit, il étourdit, il enivre, il vous brise, il vous essouffle, il vous entraîne dans son tourbillon et vous emporte sur son cheval fougueux, comme le roi des aulnes emportait l'enfant épouvanté dans son galop infernal. Il vous fait tressaillir, il vous étonne enfin : il ne vous touche jamais. Il remue un déluge de notes, il entasse gammes sur gammes, difficultés sur difficultés, Ossa sur Pélion; il frappe comme un désespéré sur son piano haletant, qu'il presse de ses genoux et de ses bras... et il ne peut en tirer un de ces mots simples

Digitized by Google

qui vous inondent de larmes et qui s'échappent de la bouche d'un enfant. Oh! quelle grande leçon!

Notre siècle est imbu de ce principe, qui le caractérise éminemment, que rien n'est impossible à la volonté de l'homme. Nous croyons qu'il se trompe. Dans les arts surtout, on ne fait rien de grand sans le sentiment, et le sentiment est une prémice que Dieu a déposée dans notre âme et qui échappe à notre libre arbitre. Voilà pourquoi l'art, dans sa haute acception, s'identifie avec la religion.

Personne ne surpasse M. Liszt dans la gymnastique du clavier. Il en connaît tous les tours; il exécute les plus difficiles avec une aisance admirable. Comme il vise surtout à étonner l'oreille, il recherche les effets de rhythme et de sonorité, c'est-à-dire les deux éléments les plus grossiers de la langue musicale. Aussi, ce qu'il aime et réussit à peindre, c'est le fracas des phénomènes matériels, les sentiments énergiques, les élans spasmodiques d'une imagination bizarre, le bruit et l'éclat extérieur des passions violentes; mais il manque de charme et de sensibilité. La chaleur de son exécution turbulente est une chaleur fiévreuse qui vous monte à la tête et vous grise comme un vin frelaté. Il sait tout peindre, excepté les aspirations douces et sereines de l'âme; il parle tous les langages, excepté celui de l'amour. Son improvisation désordonnée, où le fil des idées lui échappe aussi souvent que le sens commun; ses modulations étranglées, qui ne sont le plus souvent que des transitions âcres et criardes; ses rhythmes impétueux, son harmonie aussi incorrecte que prétentieuse, sa pantomime théâtrale, tout cela forme un drame qui vous agite comme une course au clocher ou un combat de taureaux. M. Liszt crispe les nerfs, il ne sait pas faire pleurer. Il *joue du piano* au lieu de chanter, il frappe les sens au lieu de toucher le cœur, il matérialise le plus sublime de tous les arts, et produit un effet physique lors-

Digitized by Google

qu'il faudrait produire un effet moral. En cela il est digne de son école.

M. Liszt, qui est homme d'esprit, a parfaitement senti que l'art, comme il le conçoit, a besoin de tout le prestige de la mise en scène. Aussi ne néglige-t-il rien de ce qui peut frapper les regards et saisir l'imagination. Voyez-le faire son entrée dans un concert public : d'abord il jette ses gants au garçon de la salle, il s'assied ensuite avec fracas ; il promène ses regards dominateurs sur son nombreux auditoire, les fixe tour à tour sur chacune de ses dévotes, qu'il tient immobiles sous sa prunelle ardente, comme un vautour de timides colombes ; enfin il pose ses mains sur le clavier, et, tout en roulant son tonnerre et en lançant la foudre, il a assez de sang-froid pour voir et pour entendre ce qui se fait autour de lui. Oh! que ce n'est point ainsi que s'y prend la nature! L'artiste vraiment ému, qui pleure et qui gémit au fond de son âme, n'écoute que sa douleur, et son individualité disparaît alors dans l'infini de son idéal et de son amour. Quant M. Liszt ne joue pas, il parle, il gesticule, il bat la mesure, il marche, il occupe la scène d'une manière ou d'une autre. C'est un habile thaumaturge. M. Liszt, qui songe à tout, a pensé que la postérité serait charmée de posséder non-seulement les lignes de son visage *dantesque*, mais encore l'empreinte de ses mains phénoménales : il les a fait mouler tout exprès. Il n'y a rien au-dessus de ce trait, si ce n'est pourtant la conduite des femmes qui vont acheter les plâtres.

Nous dirons fort peu de chose des compositions de M. Liszt. Sa musique est à peu près inexécutable pour tout autre que lui ; ce sont des improvisations sans ordre et sans idées, aussi prétentieuses que bizarres, et dont le mérite tient à la magie de son exécution. Que nous sommes loin du nouveau Mozart qu'on avait rêvé!

La vie de M. Liszt est une vie tout extérieure, comme

Digitized by Google

celle de l'improvisateur ou du comédien. Il lui faut toujours un public nouveau qui le contemple, l'échauffe et l'enivre de ses bruyantes acclamations; il ne respire et ne s'épanouit à l'aise qu'au milieu de la foule. *L'homme solitaire est rarement éloquent,* a dit quelque part Cicéron; le talent de M. Liszt n'existe qu'en présence d'une nombreuse assemblée. Bentham a fait un livre curieux sur la stratégie des assemblées parlementaires; M. Liszt pourrait en écrire un bien autrement intéressant sur *l'art d'acquérir et de conserver la célébrité au dix-neuvième siècle.* Au besoin, M. Berlioz pourrait y ajouter des notes précieuses et savantes.

Lorsque M. Liszt s'aperçut que ses tournois commençaient à fatiguer les oreilles du public parisien, et que la réaction de bon goût qui se préparait menaçait de l'ensevelir tout vivant sous les drames et les symphonies de ses coreligionnaires, il prit son parti en homme prudent : il s'arma de son grand sabre, et s'en alla, à travers monts et vallées, conquérir, comme Alexandre, une renommée lointaine, afin d'amuser et d'occuper de lui les frivoles Athéniens. Il n'oublia pas surtout d'emmener un grand nombre d'historiographes chargés de nous raconter sa gloire, et en cela il s'est montré infiniment plus habile que M. Berlioz. Nous ne suivrons pas M. Liszt à travers les royaumes conquis et les populations émues : nous ne suffirions pas à raconter ses triomphes, à enregistrer le nombre de couronnes, de décorations et de tabatières dont il a été comblé, ni à décrire les ovations spontanées qu'il s'est fait préparer par ses courriers et ses correspondants; nous dirons seulement qu'à Berlin l'enthousiasme dont il a été l'objet est monté jusqu'au paroxysme, que la jeunesse studieuse s'est précipitée en foule à sa rencontre, a dételé les chevaux, et a traîné sa voiture jusqu'à son hôtel. O'Connell n'a jamais reçu une pareille réception des Irlan-

Digitized by Google

dais reconnaissants. Mais au milieu de ses triomphes; ce qui préoccupait M. Liszt, c'était Paris. Les agents et les dévotes qu'il y avait laissés faisaient circuler les bulletins de ses victoires, et l'instruisaient à leur tour de l'effet que cela produisait sur l'opinion publique. Lorsqu'on crut entrevoir le moment opportun, on lui écrivit : Venez; et il apparut en effet parmi nous après quelques années d'absence, entouré de ses succès et de son beau talent. Le coup frappé, M. Liszt reprit le cours de ses pérégrinations et de ses promenades triomphales, étonnant les uns par sa merveilleuse exécution, et les autres par sa fastueuse charité : on n'est pas plus habile.

Ames tendres et délicates, esprits élevés, vrais artistes, vous tous pour qui la musique n'est pas un vain bruit, une cohue de sons qui étonnent et enivrent les sens, mais un langage sublime par où se révèlent les joies, les douleurs, les aspirations de notre âme, que ne saurait exprimer la parole ordinaire, laissez là M. Listz et ses tours de force, et allez entendre M. Chopin, si vous pouvez. M. Listz n'est qu'un pianiste, et M. Chopin est un poëte [1].

Les grands événements auxquels nous assistons depuis cinquante ans, la lutte gigantesque que nous avons eu à soutenir contre les intérêts du passé et l'Europe coalisée, ont trop développé la personnalité et le côté agressif de notre nature, et surexcité les forces de l'intelligence aux dépens des qualités affectives de l'âme. De là le malaise qui nous tourmente, l'emphase et l'agitation fébrile dont sont empreintes les œuvres de ce temps-ci. Notre mission à nous, enfants de la seconde moitié du dix-neuvième

[1] François Chopin, né à Zelazowawola, près de Varsovie, en 1810, est mort à Paris le 17 octobre 1849. Virtuose de premier ordre et compositeur exquis, Chopin appartenait à cette école de musiciens ingénieux et profonds dont Weber et Schubert ont été les fondateurs. Ses compositions diverses pour le piano sont les seules vraiment originales qui aient paru en France depuis une trentaine d'années.

Digitized by Google

siècle, est de combler ces lacunes et de rétablir l'équilibre dans l'économie de la vie en organisant la liberté conquise par nos pères, en dégageant l'unité de Dieu des phénomènes de la science qui en obscurcissent l'image, et en tempérant les témérités de l'esprit par les divines inspirations du sentiment.

Digitized by Google

DE

L'INFLUENCE DU MOUVEMENT ROMANTIQUE

SUR

L'ART MUSICAL

ET DU RÔLE QU'A VOULU JOUER M. H. BERLIOZ.

La juste appréciation des œuvres contemporaines a été toujours la tâche la plus difficile de la critique. Elle exige un ensemble de qualités diverses qu'il est au moins très-rare de trouver réunies chez un même individu : fermeté et modération dans le caractère, fixité dans les principes qui constituent la vérité de tous les temps, et puis cette libéralité d'esprit qui accueille sans prévention tout ce qui est nouveau, et cette sensibilité délicate qui s'épanouit avec bonheur au moindre contact des choses vraiment belles ; car, quelle que soit la pénétration dont on fasse preuve dans l'étude des chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration générale, ce n'est là, après tout, qu'un mérite secondaire. La puissance et l'utilité de la critique consistent, ce nous semble, à faire servir les exemples du passé aux progrès de l'avenir, et à signaler au passage les hommes dignes de fixer l'attention du public. La presse, telle qu'elle est organisée aujourd'hui, bien loin d'être un témoignage qu'on puisse consulter avec confiance, ne sert le plus souvent qu'à troubler la raison d'un juge équitable. Avec l'immense

Digitized by Google

publicité dont elle dispose, elle surexcite la vanité de chacun, elle arrache à l'obscurité une foule de médiocrités qui auraient dû ne jamais en sortir, et les impose à la curiosité générale. Un journal étant moins l'organe de la vérité que le défenseur d'un groupe d'intérêts, un artiste de nos jours arrive facilement, pour peu qu'il ait des relations, à se donner une certaine notoriété; et son nom, grossi alors par mille échos, peut fasciner les oreilles les plus exercées. Il faut une grande habitude pour dégager la *bonne note* du milieu de ce fracas, et pour ne pas confondre la célébrité avec la gloire.

Ces réflexions nous viennent ici fort à propos. M. Berlioz est l'enfant de la publicité. Elle l'a nourri, élevé et conduit par la main jusqu'au point où nous le voyons. M. Berlioz était encore à l'école qu'un homme d'esprit se constituait son Plutarque, et publiait un livre tout exprès pour annoncer au monde l'éclosion future de son génie. Il y a au moins douze ans de cela. Qu'est devenu le génie de M. Berlioz? quelle est enfin la valeur de ce nom si bruyant?

Déjà des plumes élégantes et très-incisives se sont occupées de M. Berlioz, et l'ont apprécié avec une vivacité aussi piquante qu'ingénieuse. Mais M. Berlioz est non-seulement un compositeur qui a été proclamé, par quelques amis dévoués, le successeur de Beethoven, il est encore un critique, un polémiste agressif qui s'est posé en réformateur de l'art musical, et qui a voulu le faire participer au mouvement de la restauration en lui appliquant les théories de la nouvelle école. A ce double titre, nous avons pensé qu'il y avait lieu de revenir sur M. Berlioz, et d'examiner tour à tour l'ensemble de ses œuvres et les principes au nom desquels il les a défendues. D'ailleurs la manière dont la critique musicale a été entendue de nos jours, même par des esprits distingués, ne nous satisfait pas complétement.

Digitized by Google

Il nous semble qu'on n'a pas su éviter deux défauts extrêmes. D'une part, on s'est trop jeté dans les détails techniques, on a surchargé la langue d'expressions inintelligibles pour la grande majorité des lecteurs, et l'appréciation des beautés extérieures et saisissables de la musique a fait place à des discussions de pédants. D'un autre côté, des écrivains habiles, mais dépourvus de connaissances spéciales, traduisent chaque jour, en phrases plus ou moins élégantes, les émotions produites par l'audition d'un opéra ou d'une symphonie, et accompagnent leur récit de ces lieux communs de métaphysique sentimentale qui ne précisent rien, et vous laissent aussi ignorant qu'on l'était avant. Ainsi la critique, en se perdant dans des questions de métier, n'intéresse que les musiciens de profession, ou bien elle ne satisfait qu'une vaine curiosité. Ne serait-il pas possible de combiner ces deux manières dans une autre plus complète, et d'imprimer à la critique musicale un caractère de spécialité qui la rendît instructive pour les artistes, en s'écartant le moins possible de la langue que parlent et qu'entendent tous les esprits cultivés? Le dix-septième siècle nous présente des modèles admirables du style qu'il faudrait toujours employer pour traduire dans la langue générale les faits d'une science particulière. Cette méthode doit être suivie, surtout lorsqu'il s'agit d'un art aussi universel que la musique.

Il nous semble qu'il y aurait à faire encore quelque chose de mieux.

La musique n'a occupé jusqu'ici dans les esprits sérieux qu'une place tout à fait secondaire. On n'a envisagé ce bel art que comme un jeu de la fantaisie, comme un caprice charmant qui, par la vivacité des impressions qu'il procure, par les mille vicissitudes et le vague de ses formes, échappe à toutes les catégories de la pensée et ne tient à rien de stable dans la vie. Nous désirerions prouver que la

Digitized by Google

langue de Palestrina, de Mozart, de Beethoven et de Rossini est un art aussi sérieux que la littérature, par exemple; que ses formes sont moins changeantes qu'on ne le croit communément, que cet art se rattache à l'ensemble de nos connaissances par un lien solide, et qu'ainsi que toute œuvre humaine la musique est empreinte du double caractère de la mobilité des temps et des mœurs, et de l'immutabilité de la raison.

Lorsqu'on étudie les philosophes qui se sont occupés de la nature de l'entendement humain, et qui ont voulu en décrire les différentes opérations, on est tout surpris de voir le nombre considérable de systèmes imaginés pour expliquer ce qui paraît si simple au sens commun. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant fait de notre intelligence un labyrinthe aussi ténébreux que l'enfer de Dante. Montesquieu n'était-il pas plus près de la vérité, lorsqu'il affirmait qu'on pourrait écrire l'histoire de l'esprit humain en quelques pages? Sans avoir la prétention de réaliser un projet qui souriait à un si beau génie, nous croyons qu'on pourrait résumer en quelques mots toutes les théories admises.

Il y a dans l'esprit humain des vérités premières, des principes primitifs sur lesquels repose tout l'édifice de la connaissance. L'homme ne crée pas ces principes, mais il en tire des conséquences qui sont la conquête de ses méditations. L'humanité est identique à elle-même par les vérités premières; elle est progressive et changeante par les corollaires qu'elle en déduit. La science est *une* par les lois de l'entendement : elle est diverse par les phénomènes particuliers auxquels on les applique, en sorte qu'on pourrait définir la connaissance un *syllogisme qui se prolonge à l'infini*. Dieu en a posé la majeure, et nous en tirons les conclusions. On peut donc distinguer deux éléments dans toutes les sciences humaines : l'élément invariable,

Digitized by Google

unité que donne la raison, et qui persiste au milieu des accidents qui la traversent; l'élément mobile, succession de phénomènes que nous livre la sensation. L'un de ces deux termes ne peut pas exister sans l'autre : c'est une dualité qu'on retrouve partout et toujours, en métaphysique, dans la toute-puissance de Dieu et notre libre arbitre; dans l'ordre et la liberté, dans la règle et l'inspiration. Mais si ces deux éléments de la pensée sont inséparables sous peine de folie, il y a souvent domination de l'un sur l'autre. Lorsqu'il y a excès de tendance vers l'unité, on trouve, en philosophie, la monstrueuse conception de Spinosa; en politique, le despotisme. Penche-t-on du côté de la variété, alors on a l'anarchie dans la science et dans la société. Ce qui est beau, c'est l'harmonie, la conciliation de la Providence et de la liberté humaine, de l'art et de l'inspiration. Les grands siècles littéraires sont des jours heureux de la vie d'un peuple, où ces deux tendances de notre esprit trouvent à se manifester dans une juste mesure. Les œuvres impérissables sont celles où l'unité de l'ensemble n'étouffe pas la vie des détails, où la perfection de l'exécution vient rehausser la beauté de l'idée. Phidias, Raphaël, Racine, Mozart, génies complets et harmonieux, vous brillez d'une éternelle jeunesse!

Il est donc permis d'affirmer que rien dans ce monde n'est soumis à une rigoureuse unité ni à une complète anarchie; la critique et l'opposition sont aussi anciennes que la règle et l'autorité. Au beau milieu du siècle de Louis XIV, dont nous admirons la majesté imposante, ne voyons-nous pas les solitaires de Port-Royal suivre dans l'ombre le char du grand roi et refuser d'incliner le front devant sa gloire? Dans une gravure anglaise qui représente le jugement dernier, l'artiste a placé à la droite de Dieu deux philosophes qui discutent entre eux les sentences du souverain juge. C'est avoir ingénieusement exprimé cette

Digitized by Google

formule de la vie donnée par Leibnitz : *l'unité dans la variété.*

On retrouve donc cette dualité nécessaire dans la musique comme en toutes choses. Il y a dans cet art une partie qui ne change jamais, essence inaltérable qui la constitue dans tous les temps et que ne saurait modifier le caprice des hommes ; il y a aussi une partie mobile qui porte témoignage de l'instabilité de nos goûts et du progrès de l'art. Cela bien entendu, voyons un peu quelle a été l'origine de l'école romantique, quelles sont les doctrines qu'elle a proclamées et le but qu'elle a voulu atteindre. Nous comprendrons mieux les idées de M. Berlioz et la portée de son œuvre.

I.

Du mouvement romantique.

Le mouvement littéraire qu'on vit naître sous la restauration a été le résultat nécessaire de l'extension immodérée du principe d'autorité. La haute discipline qui avait soutenu sans les affaiblir les plus beaux génies du siècle de Louis XIV ayant été exagérée par leurs médiocres successeurs, n'était plus à la fin qu'une école de formules creuses et tyranniques, plus propres à étouffer l'inspiration qu'à la régler. Le dix-huitième siècle présente le singulier spectacle d'une audace sans bornes dans le domaine de la pensée, jointe à une excessive timidité dans celui de la langue et de la fantaisie. Voltaire est l'expression éclatante de ce double caractère. Philosophe, rien n'arrête son regard téméraire, aucun principe n'impose à sa raison, il fouille jusqu'à la racine des vérités les moins contestables, et juge toutes choses avec une indépendance sans exemple. Poëte et critique, il s'effarouche du moindre mot, il re-

Digitized by Google

pousse toute image un peu vive qui, sans nuire à la clarté logique, échauffe l'imagination; il dédaigne et condamne tout ce qui s'élève au-dessus d'un niveau médiocre, et c'est à peine si son tempérament délicat peut supporter les hardiesses sublimes de Corneille. Ce contraste d'une langue qui s'abaisse et se dépouille de toute spiritualité avec une pensée qui ose tout entreprendre; d'une imagination sans essor, d'une poésie sans idéal, sans amour, qui manque d'air, de jour et de liberté, et qui ne sait peindre ni la grandeur de Dieu ni les magnificences de la nature, avec une philosophie qui aspire à changer la face du monde, est un fait curieux qui n'a pas été remarqué, ce nous semble. Ce contraste se reproduisait d'une manière plus tranchée et plus énergique encore au sein du parti philosophique. En effet, deux tendances extrêmes s'y manifestaient. Avec son goût exquis et sa vive intelligence, Voltaire se fait le défenseur ardent des siècles policés et des littératures savantes. Armé de son bon sens éminemment pratique, doué d'une activité prodigieuse, animé par la colère et la sympathie que lui inspirent l'intolérance et les souffrances des hommes, soutenu par l'appui des classes supérieures, dont il a l'art de capter la bienveillance, il conduit son siècle à la conquête de la liberté de la pensée, à la régénération de la société civile et à la création d'un gouvernement plus conforme aux besoins des peuples et aux progrès de la raison publique. Mais, entraîné par l'ardeur de la lutte, tout entier à l'idée dont il poursuit la réalisation, ayant une confiance illimitée dans les ressources de la civilisation et dans la puissance de l'esprit humain, Voltaire eut les défauts des hommes pratiques. Il manqua de tendresse et d'élévation, il méconnut les besoins immatériels de notre âme, dont il blessa la pudeur par ses sarcasmes impies; il ne vit rien au-dessus du bien-être social : absorbée qu'elle était dans les réalités de la vie, sa lumineuse intel-

Digitized by Google

ligence perdit de vue l'infini où nous aspirons sans cesse, et sans lequel le monde que nous traversons ne serait que le théâtre de la force et de la fatalité; il fit de l'art un instrument de polémique, de la poésie une Muse bruyante des combats; et, en lançant son rire destructeur contre le christianisme, il dépassa le but, il atteignit les sources mêmes de notre grandeur morale.

Ce n'est point ainsi que procède Rousseau. Génie moins souple et moins varié, esprit moins étendu que fort, intelligence moins éclairée que profonde, il se fait l'organe éloquent des principes immuables de la conscience. Né pauvre, ayant passé sa jeunesse à errer le long des chemins, quêtant de porte en porte un refuge pour son corps et une caresse pour son âme attristée, il lutte pendant quarante ans contre la misère et l'obscurité. Vivant au milieu des classes infimes et dédaignées, arrivé enfin à la lumière, le cœur gonflé d'amertume et la voix trempée de larmes, il éclate tout à coup en face d'un siècle écrasé par l'inégalité, énervé par une politesse raffinée, ivre de raillerie, d'audace et de sensualité, et il proclame les droits imprescriptibles de l'homme, le respect de la femme et la sainteté de l'amour. Rousseau, c'est l'intervention du sentiment dans une société étourdie par les artifices de l'esprit; c'est la tristesse de l'âme poussant d'ineffables soupirs au milieu des joies bruyantes de la vie; c'est le souffle religieux se dégageant d'une enveloppe vieillie et d'un dogme qu'on assiége de toutes parts; c'est l'idéal protestant contre un réalisme impérieux et grossier. Rousseau élève le diapason de la prose française; il lui donne plus de sonorité, plus de tendresse, plus de passion; il la parfume de la senteur des bois; il la colore de la lumière du ciel et de l'éclat des fleurs; il la pénètre enfin de ce profond sentiment de la nature et du paysage dont il n'y avait pas d'exemple avant lui. Oui, Rousseau apporte un élément

Digitized by Google

nouveau à l'esprit français; il enrichit la langue tout intellectuelle de Pascal et de Bossuet d'une note plus lyrique et d'un accent plus pénétrant. Voltaire et Rousseau sont les deux génies qui mènent le dix-huitième siècle. Le premier entraîne les classes supérieures au nom de la civilisation et de la raison pratique; le second soulève le peuple par la puissance de l'idéal et du sentiment; et ces deux grands hommes qui se sont haïs pendant leur vie, parce qu'ils étaient incomplets et que leurs infirmités les empêchaient de se comprendre, ont été réconciliés par la postérité comme deux moitiés de la vérité éternelle.

La tristesse de Rousseau, ce cœur chargé d'ennuis qui ne sait à qui s'en prendre, ses plaintes amères contre la société, ses sophismes contre la civilisation, cette sauvagerie que les mains les plus douces et les plus compatissantes ne peuvent apprivoiser, cette mélancolie navrante qui entrecoupe son récit de sanglots involontaires, cette rêverie profonde que rien ne dissipe, ce regard toujours voilé et qui se perd au loin dans les vapeurs de l'espace... oh! ne croyez pas que ce soient seulement les dispositions d'un caractère bizarre et malheureux! Ce sont les symptômes d'un mal plus général et inconnu jusqu'alors. De tous les points de l'horizon s'élèvent des cris plaintifs, des voix qui se lamentent! L'Angleterre, la France, la Pologne, Venise, toutes les nations ont des prophètes qui annoncent un orage prochain et menaçant. — Dansez, messieurs, dansez; vous ferez bientôt une culbute universelle! s'écrie Mirabeau père. — Cela durera bien autant que moi, répond Louis XV. — La poésie, les romans, les œuvres d'imagination sont empreints d'une tendresse, d'une langueur, d'un abattement incomparables. On voit apparaître des types étrangers, méditatifs, et comme frappés d'une inquiétude providentielle qu'on chercherait vainement dans aucune littérature antérieure à cette époque : Julie,

Digitized by Google

Clarisse, Werther, Faust, Mignon, Hermann et Dorothée, Paul et Virginie, et, un peu plus tard, leur glorieuse et mélancolique postérité, — Obermann, René, Delphine, Corinne, Lélia! Mais c'est surtout dans la musique, la manifestation la plus exquise et la plus vraie de notre âme, que se révèlent ces aspirations douloureuses mêlées de tristesse et d'amour, cet attendrissement qui déborde et que rien n'apaise, ces élans de la passion vers l'objet adoré, et ce sourire baigné de larmes qui vient aussitôt troubler la sérénité du bonheur. Écoutez Hændel, Gluck, Piccini, Cimarosa, Paesiello : n'êtes-vous pas frappé de la ressemblance de leurs accents? Quelle douleur voilée, quelle volupté pénétrante qui vous navre et vous alanguit! Y a-t-il jamais eu rien de comparable à l'air d'Orphée : *Che farò senza Euridice;* à celui de Hændel : *Lascia ch'io pianga;* à celui de la Nina de Paesiello : *Il mio ben quando verrà;* et à ce duo immortel de l'*Olympiade* du même maître : *Ne' giorni tuoi felici ricordati di me,* où les poignantes douleurs d'un amour qui s'enfuit à jamais sont exprimées dans une langue qu'on ne retrouvera plus? Oh! oui, ce sont là les notes diverses d'un accord dont l'art vient de s'enrichir tout à coup; et Mozart, ce génie de la mélancolie, tout resplendissant de grâce et de science immortelles, comme il module sa plainte mélodieuse dans ce drame, qui est l'expression la plus saisissante de l'époque même où il fut conçu! Don Juan, en effet, c'est l'homme s'enivrant de sensualité et croyant trouver le bonheur au fond de la coupe des voluptés matérielles. Il court de plaisir en plaisir, épuisant son activité sur mille objets divers sans trouver le repos, s'abreuvant à toutes les sources sans pouvoir éteindre la soif qui le dévore; et lorsqu'il espère tenir enfin la félicité suprême, il n'étreint dans ses bras convulsifs qu'un corps inanimé dont les froids baisers lui donnent la mort. Don Juan est un disciple de cette

Digitized by Google

école qui, n'ayant aperçu qu'un côté de la vérité, a dit follement que l'esprit humain n'était qu'une sensation transformée, qu'un organisme perfectionné. Il a dû croire, en logicien habile, qu'il n'y avait rien au-dessus des clartés fugitives de la vie; que la possession des corps était la source de toute grandeur, et que par delà l'horizon qui borne nos regards il n'y avait que des ombres éternelles. Mais, au milieu des joies qui l'étourdissent sans le satisfaire, la terre tremble et s'entr'ouvre sous ses pas triomphants; des puissances invisibles l'enveloppent de toutes parts et le précipitent à jamais dans le noir empire de la matière qu'il a tant adorée. Entendez les cris de ces femmes éplorées dont il a trahi l'amour : que leurs larmes sont vraies et touchantes! que de mélancolie dans ces beaux yeux bleus! que de charme dans ces têtes blondes et sur ces fronts inclinés par la douleur!

Non ti fidar, o misera!
Di quel ribaldo cor.
Me già tradì quel barbaro,
Te vuol tradir ancor!

C'est le sentiment outragé, c'est l'idéal méconnu qui s'exprime ainsi par leur voix.

Ce caractère de tendre mélancolie et de rêverie passionnée se retrouve partout, jusque dans les œuvres les plus légères, dans la romance. Écoutez donc cette suite de petits chefs-d'œuvre : *Je l'ai planté, je l'ai vu naître,* de Rousseau; *O ma tendre musette,* de Monsigny; *Que ne suis-je la fougère! Il pleut, il pleut, bergère,* de Fabre d'Églantine et de Simon; et cette voix lointaine du génie qui chante les joies perdues du foyer domestique et le premier baiser de l'amour :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!

Oui, c'est le siècle qui se lamente, il n'y tient plus; un

Digitized by Google

dieu nouveau l'agite; la réalité l'étouffe; il veut de l'air, du jour, de l'espace; il cherche à ressaisir la vie qui lui échappe, en se jetant dans les bras de la nature et de l'infini; mais il se meurt sous les regrets du passé et les appréhensions de l'avenir, en disant avec la Marguerite du *Faust :*

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr [1]!

C'est ce mouvement de l'esprit humain, ce nouvel idéal de la vie, qu'il s'agissait enfin de faire pénétrer dans l'art. En effet, pendant que le souffle spiritualiste, émané de Rousseau, soulevait les masses et s'incarnait dans ce parti glorieux et terrible qui a sauvé la nationalité française, l'esprit de Voltaire, vaincu dans l'arène politique par la dispersion des constitutionnels et des girondins, se réfugia dans la littérature, qu'il tint sous sa garde jalouse jusqu'à la chute de l'empire. Il n'appartient guère qu'à quelques beaux génies, à Châteaubriand et à madame de Staël, d'échapper à l'étroite discipline des médiocres successeurs de la Harpe; et tant que ces disciples fidèles de l'école sensualiste du dix-huitième siècle furent les maîtres de la critique, ils empêchèrent la langue française de s'élever à la hauteur des nouveaux sentiments qui agitaient les âmes. La révolution littéraire de la restauration s'était imposé la mission de combler cette lacune et de faire pénétrer dans l'art les sentiments de la société nouvelle.

On ne peut nier que le mouvement romantique n'ait ouvert à la littérature française des perspectives nouvelles, qu'il n'ait élargi le champ de la fantaisie, enrichi la langue de couleurs plus vives et plus variées, d'accents plus pénétrants. Pendant que Lamartine spiritualisait la poésie et

[1] « Mon cœur est lourd, mon repos est loin; je ne le retrouverai plus, non, jamais plus. »

Digitized by Google

l'élevait à une hauteur inaccoutumée dans l'échelle de l'idéal, Victor Hugo la pénétrait de la lumière et de la sonorité du monde extérieur. En joignant à ces deux maîtres la muse profondément simple de Béranger, le charmant caprice d'Alfred de Musset, la note plaintive et l'ingénieuse analyse de Sainte-Beuve, on a la quintessence du progrès accompli, et une forme toute nouvelle de l'imagination française. Madame de Staël, Châteaubriand, de Maistre, Lamennais, Cousin et George Sand sont les grands prosateurs de la même lignée, tous fils de l'art moderne. Mais c'est surtout dans l'expression dramatique que l'école a voulu innover. Ayant remarqué avec justesse que la tragédie grecque et celle du siècle de Louis XIV avaient tellement épuré la passion, qu'elles l'avaient presque réduite à son élément psychologique et l'avaient dépouillée pour ainsi dire de l'enveloppe extérieure qui constate le temps et l'espace au milieu desquels elle se développe, l'école romantique pensa qu'après une révolution qui avait soulevé tant de haine et tant d'amour, il fallait donner au drame une expression plus énergique et l'empreindre d'une *couleur locale* plus vive. Ce point de vue était parfaitement raisonnable. Malheureusement, par une exagération qui emporte trop souvent les novateurs au delà de la réforme désirée et nécessaire, on vit bientôt dans l'accessoire l'élément principal, et la vérité des sentiments fit place à l'exactitude des costumes et des décors.

Tel est le mouvement auquel se rattacha M. Berlioz, et telles sont les idées qui l'ont préoccupé. Il voulut peindre par la musique cette agitation fébrile de notre temps, cette impétuosité de la passion qui tire vanité de sa violence, cette activité de la pensée qui, ne trouvant à s'apaiser ni dans les sources taries de la foi, ni dans l'étude patiente des phénomènes, évoque les fantômes du mysticisme, et s'épouvante de ses propres rêves. Le drame moderne avait

Digitized by Google

été l'expression la plus hardie et aussi la moins heureuse de cette exaltation maladive; et c'est le drame moderne qui, précisément, attira M. Berlioz; c'est ce composé bizarre de naïveté et de prétention philosophique, de réalité vulgaire et d'enthousiasme lyrique, qu'il essaya de transporter dans la symphonie. Cette forme de l'art était bien choisie pour le but qu'il se proposait.

La symphonie proprement dite, dont la naissance ne remonte pas au delà de la seconde moitié du dix-huitième siècle, est un des plus beaux résultats des progrès de l'art et de l'application des connaissances physiques à la fabrication des instruments. C'est un cadre éminemment propre à résumer toutes les idées musicales d'une époque, et dans lequel peuvent se développer à l'aise l'inspiration du poëte, la science du contre-pointiste et l'habileté du virtuose. Quelques détails historiques sur l'origine de la musique instrumentale sont ici indispensables.

II.

De la musique instrumentale. — Origine et progrès de la symphonie.

Depuis vingt-cinq ans, de nombreux travaux historiques ont prouvé jusqu'à l'évidence un fait qu'avait aperçu le génie de Leibnitz : c'est qu'*il n'y a jamais de solution de continuité dans la vie de l'humanité;* tout se transforme, rien ne périt. L'invasion des peuples du Nord, en mettant un terme à l'existence factice de l'empire romain, loin de tarir tout à coup les sources de la civilisation, a inoculé au monde les principes d'une vie nouvelle. Le droit romain, qu'on avait cru perdu, a été retrouvé latent dans les codes barbares, où il s'était mêlé aux coutumes des conquérants; dans les municipes de l'Italie et de la Gaule mé-

Digitized by Google

ridionale, qu'il n'avait cessé de régir exclusivement. La langue et la littérature latines, l'architecture, les arts en général, les fêtes, les rites et jusqu'à la discipline du paganisme, se sont modifiés peu à peu sous la double action du temps et de l'Église, qui se les est assimilés et les a appropriés à de nouveaux besoins. Il en a été de même de la musique. Ce chant ecclésiastique, formé des débris de la musique grecque et connu sous le nom de chant grégorien, fut un thème sur lequel s'exerça l'imagination des musiciens, et d'où ils tirèrent un art tout à fait inconnu à l'antiquité, l'art de la *simultanéité* des sons ou de l'*harmonie*. En effet, on s'essaya peu à peu à varier ce chant monotone, dépourvu de rhythme et de modulation, en l'accompagnant de sons pris au hasard, dont la juxtaposition forma des espèces d'accords. Pendant les onzième, douzième et treizième siècles, cette harmonie informe se perfectionna, l'oreille devint plus difficile sur l'emploi de certains intervalles, les parties se multiplièrent, leur marche se régularisa; et, depuis le douzième siècle jusqu'à la fin du seizième, l'harmonie, sous le nom de *contrepoint*, acquit toute la perfection que pouvait lui permettre l'immobilité tonale du plain-chant. Alors, les créateurs du drame lyrique franchirent ce cercle étroit, et la modulation, qui fut trouvée par un coup de génie, ou plutôt par la logique de la passion, changea entièrement la direction de l'art musical.

Mais il ne faut pas croire que le chant ecclésiastique ait été la seule musique du moyen âge. Pendant que les compositeurs de profession travaillaient sur ce vieux thème à combiner des sons et à créer, pour ainsi dire, la science abstraite des accords, le peuple, les femmes, les poëtes, les seigneurs élégants, qui trouvaient la musique d'église trop monotone et trop savante, inventaient des chants naïfs, expression des émotions variées de la vie. Chez

Digitized by Google

toutes les nations du monde, on rencontre ces poésies et ces mélodies naturelles, filles de l'instinct et du sentiment, formes incomplètes sans doute, mais vivaces par l'inspiration qui les a fait éclore et qui les rend chères au peuple, dont elles expriment les passions. Aussi les conserve-t-il pieusement dans sa mémoire, les générations se les transmettent comme des chroniques de famille, et nous les voyons se perpétuer à travers les siècles lumineux de la civilisation, ainsi qu'un écho lointain de la tradition nationale. C'est dans ces sources primitives, dans ces divers préludes du sentiment, que l'art des doctes est souvent obligé d'aller renouveler ses forces, épuisées par trop de raffinements. Sous la trame savante de la belle latinité de Tite-Live, on sent palpiter encore les vieilles chansons du *Latium*, que l'historien avait recueillies en les transformant.

Aussitôt que la langue vulgaire eut balbutié ses premiers mots, elle s'allia à la musique. Francon de Cologne, qui fut écolâtre de Liége vers 1055, nous a conservé, dans son Traité du chant mesuré (*Ars cantûs mensurabilis*), des fragments notés de chansons en langue romane qui sont du dixième siècle. Dans le siècle suivant, ces chansons deviennent plus nombreuses; mais aux douzième et treizième siècles, à la suite du mouvement qui entraîne les populations aux croisades, elles se multiplient et se répandent dans toute l'Europe. On les chante en Allemagne, en Italie, en Angleterre, à la cour des princes, dans la boutique de l'artisan et sous le chaume du pauvre. Elles deviennent l'objet de l'amusement et de l'attention générale. Ces *lais* d'amour, ces romances que chantaient les troubadours, les *Minnesinger* et les nobles dames dans leurs doux loisirs, étaient l'œuvre commune de deux espèces d'auteurs. Le peuple, les poëtes et les amoureux inventaient la mélodie et les paroles; et, comme ils ignoraient

Digitized by Google

la musique, ils allaient chez un musicien de profession faire noter leurs inspirations. Les premiers s'appelaient avec juste raison des *trouvères* (*trobadori*), les seconds des *déchanteurs* ou *harmonisateurs*. Cette séparation de l'inspiration et de la science musicale est un fait caractéristique du moyen âge et de toutes les époques de transition. Nous aurons occasion de le constater encore. Cette musique mondaine, expression des sentiments de la vie, dont elle peignait le mouvement par la variété des rhythmes et la vivacité des tours, avait acquis une telle prépondérance à la fin du treizième siècle, qu'elle fit irruption jusqu'au sein de l'Église. Les *contre-pointistes*, qui s'épuisaient à combiner des accords sur le fond monotone des huit tons du plain-chant, se voyant dédaignés de la foule, qui préférait à leur science l'art plus amusant des troubadours, eurent l'idée de choisir les plus connus de ces airs populaires pour thèmes de leurs compositions sacrées. Afin d'être plus agréable au peuple, qui ne savait pas le latin, une voix chantait la mélodie avec les paroles profanes, pendant que les autres disaient les paroles latines. Ainsi, sur un *Immolatus*, le ténor, accompagné par la foule, disait *Liesse* ou *confort prendrai;* sur un *Sanctus*, on entendait : *Baise-moi, ma mie*. L'abbé Baini, dans son premier volume sur *Palestrina*, cite, entre autres paroles en langue vulgaire qu'on chantait dans les églises, celles-ci : *Mon mari m'a diffamée*[1] ! Ce scandale dura jusqu'au concile de Trente, et ne disparut que devant les chefs-d'œuvre de Palestrina.

Ainsi le chant ecclésiastique, frappé de l'immobilité que le catholicisme communique à tout ce qu'il touche, loin d'avoir été la seule musique du moyen âge et d'être la cause directe des progrès de l'art moderne, a dû se greffer sur un art populaire plus jeune et plus vigoureux, qui le péné-

[1] Baini, vol. 1, page 140.

Digitized by Google

tra du mouvement de la vie extérieure et l'anima du souffle de la passion. Ce phénomène, du reste, s'est reproduit dans toutes les directions de la pensée. Pendant que les clercs, les docteurs, les théologiens, les juristes, tout ce qui tenait à l'Église et à l'autorité parlaient la langue latine et traçaient autour de l'esprit humain le cercle étroit de la scolastique, le peuple, les poëtes, les femmes, les chevaliers ignorants et les hérétiques créaient la langue, la poésie et la musique vulgaires, le droit coutumier et tous les éléments de la civilisation moderne.

Un autre exemple se présente, au seizième siècle, de cet épuisement de la science et de l'autorité, et de la nécessité où elles furent de se retremper de nouveau dans le sentiment et la liberté populaires. Pendant que les Marenzio, les Gesualdo et les plus grands contre-pointistes s'ingéniaient à combiner l'entrelacement des parties, et se perdaient dans les subtilités du style madrigalesque, une réunion de *dilettanti*, de poëtes, de femmes du monde et de musiciens moins savants que bien doués, Jean Bardi, comte de Vernio, Jacques Corsi, Vincent Galilée, Octave Rinuccini, Jacques Peri, Jules Caccini, Laura Guidiccioni, Emilio del Cavaliere, trouvaient en s'amusant une forme nouvelle de l'art, et créaient à Florence, en 1590, le drame lyrique. Il en est toujours ainsi. Les académies, les écoles instituées pour conserver la tradition et transmettre les procédés connus du métier, ne sont propres qu'à dépenser avec sagesse la somme d'idées qu'on leur a communiquées ; mais elles sont impuissantes à en renouveler la source : comme les facultés réfléchies de l'esprit dont elles sont le produit et l'image, c'est du sentiment qu'elles reçoivent la vie. Peut-être sommes-nous arrivés à l'une de ces époques critiques où l'art, épuisé par le raffinement du métier et des écoles, ne pourra se retremper que dans l'instinct supérieur des ignorants. Envisagé d'un certain

Digitized by Google

point de vue, le christianisme n'a-t-il pas opéré une révolution semblable? Le monde succombait sous la science des docteurs et les excès de la volonté, lorsqu'une religion nouvelle est venue le ranimer par quelque parole d'amour.

Des témoignages certains nous apprennent que les instruments avaient pénétré dans les temples dès le dixième siècle. Un écrivain du douzième siècle, Aëlredo, abbé de Reverby, se plaint de l'abus des instruments dans les offices divins; et bien que saint Thomas nous affirme qu'au siècle suivant l'Église n'admettait pas, pour accompagner ses chants divins, les instruments, tels que la cithare et le psaltérion [1], deux vers de Dante nous donnent lieu de croire que cet usage n'était pas absolu :

Quando a cantar con organi, e sistra
Ch'or si, or no, s'intendon le parole.

Il paraît cependant que, depuis la seconde moitié du quatorzième siècle jusqu'à la première moitié du seizième, les progrès de l'harmonie, l'accroissement du nombre des parties et la complication de leur marche dans la musique religieuse s'étant établis, on sentit le besoin de renforcer la sonorité des voix qui devaient retentir dans la vaste enceinte des églises par des instruments qui les doublaient, et qui les remplaçaient dans les moments de repos.

Baccusi, moine vénitien et maître de chapelle de la cathédrale de Vérone en 1590, paraît avoir été l'un des premiers à opérer cette réconciliation entre les deux éléments de l'art musical. Cette tentative d'introduire les instruments dans le chant ecclésiastique, c'est-à-dire de concilier l'unité du dogme avec la variété de la vie temporelle, n'était autre chose que la question même de la réforme au point de vue de l'art. De là naquit l'usage assez singulier de composer de la musique qui pouvait s'exécuter tour à

[1] Quæst. IX, art. 2.

Digitized by Google

tour par les instruments mêlés aux voix, ou par les instruments et les voix pris séparément. Domenico di Nola, maître de chapelle de l'Annunziata à Naples; Hippolyte Baccusi, que nous avons déjà cité plus haut; Jean Croce, Jean Gabrieli et les maîtres les plus fameux du seizième siècle publièrent un grand nombre de morceaux destinés à ce double usage. Il y a même une œuvre de Jean Gabrieli, le fondateur de l'école de Venise, dont le titre porte textuellement : *Madrigali a sei voci o instrumenti, da cantare ossia da suonare.*

Les instruments reproduisaient la phrase écrite par les chanteurs, et autant que possible ils cherchaient à imiter les inflexions de la voix. Bientôt les compositeurs, trouvant plus de ressources dans les différents timbres des instruments et dans l'étendue de leur échelle que dans la voix humaine, écrivirent des messes dont le moindre défaut était d'être inchantables. C'est lorsqu'on connaît toutes ces extravagances que l'on comprend le génie de Palestrina, qui vint restituer à la voix humaine et à la musique religieuse leur sublime majesté. La création du drame lyrique et le changement de l'ancienne tonalité, qui en fut la suite, ouvrirent à la musique instrumentale une ère nouvelle. L'orchestre vit se multiplier ses forces et se diversifier son rôle avec le temps et les progrès de l'art. Cavalli, Carissimi, Scarlatti, Durante, mais surtout Majo, Jomelli, Cimarosa, Paesiello, fécondèrent cette merveilleuse invention. L'orchestre de Monteverde et de ses successeurs, qui osait à peine s'écarter de la voix et qui l'accompagnait humblement par des accords plaqués, s'émancipa peu à peu, et se détacha du corps mélodique comme se détachèrent sous le ciseau grec les bras et les jambes des statues égyptiennes; puis, se vivifiant dans les moindres parties, il grandit, se développa, et devint à la fin du dix-huitième siècle l'orchestre de Mozart. Cependant, malgré le génie

Digitized by Google

de l'auteur de *Don Juan*, malgré l'audace de Rossini, de Weber, de Meyerbeer, et les espérances des novateurs, les exigences impérieuses de la voix humaine ne permettront jamais à l'orchestre du drame lyrique de sortir des limites de son rôle secondaire d'accompagnateur. C'est dans une autre forme de l'art que l'orchestre pourra déployer les ressources infinies de son langage.

Lorsque, dans le milieu du seizième siècle, s'établit l'usage, dont nous avons déjà parlé, d'écrire de la musique qui pût à la fois être chantée ou jouée par des instruments, on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il était impossible d'atteindre complétement les deux buts. Alors on commença à composer expressément de petits morceaux pour des violes, des basses de viole, des luths, des téorbes, sur des motifs de chansons populaires ou d'airs de danse d'un style vif et intrigué. Ces petites pièces se nommaient en italien *ricercari da suonare*, et en allemand *Partien*. Quand ce genre fut passé de mode, on leur substitua des morceaux plus compliqués, qui renfermaient deux parties d'un mouvement assez vif, suivies d'un rondeau plus lent qui tirait son nom du retour de la phrase principale. On les écrivait pour deux violons, alto et basse. Un musicien allemand, nommé Vanhall, y ajouta plus tard deux hautbois et deux cors; il fut imité par Toesky Van-Maldère, Stamitz, et par Gossec, qui enrichit le petit orchestre de deux clarinettes, de bassons et d'autres instruments. Krafft, Kurtzinger, Telemann, et surtout l'Italien Sammartini, élargirent encore le cadre primitif, qui, sous le nom de symphonie, devint bientôt, entre les mains de Haydn, un tableau aussi nouveau qu'admirable. Sans rien changer à l'économie des parties et à la structure intérieure de la symphonie, Mozart la pénétra des exquises délicatesses de son âme, et il la légua à Beethoven, qui en fit un monde nouveau qu'anima le souffle puissant de son génie.

Digitized by Google

La symphonie est surtout l'œuvre des Allemands et le résultat de la sécularisation de l'art; c'est une conséquence du grand mouvement de l'esprit humain qui éclate au seizième siècle; c'est la création d'une langue propre à peindre la variété de la vie, les mille élancements de la passion, les grâces de la fantaisie et les ravissements de l'âme écoutant les harmonies du monde extérieur. En effet, la symphonie est en musique ce que la poésie lyrique est en littérature, une forme où l'individualité de l'artiste est en pleine liberté. Êtes-vous un poëte spiritualiste comme Schiller et Lamartine, un peintre panthéiste comme Gœthe et Victor Hugo, une âme sombre et troublée comme Byron, un esprit plein de caprices comme Alfred de Musset, ou bien un cœur tendrement ému comme André Chénier, la symphonie est un cadre admirable où vous pouvez manifester toutes les tendances de votre nature, toute la puissance créatrice dont vous êtes doué. Ici point de lois mesquines imposées à l'inspiration au nom de la vraisemblance, point d'entraves qui retiennent l'imagination dans les limites de la réalité humaine. Soit que vous aimiez à errer à l'ombre des bois, aux bords des claires fontaines, charmé par la splendeur du ciel, par les scintillements, les attraits et les doux murmures de la nature extérieure; soit que vous cédiez plus volontiers aux extases de l'âme et que vous vous laissiez transporter aux sommités de l'idéal, vous pouvez tout manifester dans la symphonie, si vous savez manier cette langue aussi variée qu'énergique. Abandonnez-vous sans crainte aux transports qui vous agitent, écoutez les voix qui retentissent dans votre sein, laissez la fantaisie s'envoler au loin dans l'espace et traîner après elle vos rêves d'amour; mêlez la tragédie avec la comédie, l'élégie avec l'idylle; blasphémez, priez, riez, pleurez, chantez, bouleversez tous les éléments : mais que le trouble du monde extérieur ne soit que le retentissement de l'orage

Digitized by Google

de votre cœur. Quand même il vous serait possible de peindre avec des sons un paysage comme Claude Lorrain ou Salvator Rosa, vous ne pourriez m'intéresser à votre tableau qu'en y plaçant une créature humaine qui le contemple et l'admire. La nature extérieure ne me charme et ne m'attriste que parce que je l'anime du souffle de ma vie, parce que je la pénètre de ma douleur ou de ma joie, et qu'à travers ces symboles je crois lire la pensée de la divine Providence. Ces principes, vrais pour tous les arts, sont en musique d'une évidence incontestable. Quelles que soient la puissance de l'orchestre et l'habileté du maître qui le fait parler, il n'y a tout au plus que deux phénomènes qu'on puisse non pas reproduire, mais indiquer à l'esprit : c'est le bruit du tonnerre, du vent ou de la mer en fureur, et l'irradiation de la lumière, l'orage et la sérénité, le désordre et le repos. Et encore faut-il être sobre de détails et cesser bien vite une lutte stérile en laissant achever par l'auditeur ému cette ébauche grossière d'un art sublime. Non, la musique n'est pas faite pour peindre à l'oreille les bruits de la matière : c'est le langage divin du sentiment et de l'imagination par où se manifeste ce que la parole est impuissante à révéler.

Haydn, qui a créé la symphonie, et Beethoven, qui en a agrandi le cadre, sont deux génies différents, l'expression de deux tendances et de deux époques diverses de l'esprit humain. L'un est plus musicien que poëte, l'autre plus poëte que musicien. C'est la science qui domine dans le premier ; dans le second, c'est l'inspiration. Haydn fait de la musique pour le plaisir de faire de la musique ; Beethoven, pour exprimer ce qu'il éprouve, ce qu'il rêve, ce qui le tourmente. Les modulations de Haydn sont claires, saisissantes et amenées avec beaucoup de grâce et d'artifice : celles de Beethoven sont imprévues comme l'émotion qui les fait jaillir, et quelquefois elles

Digitized by Google

vous éblouissent plus qu'elles ne vous éclairent. Haydn ne s'écarte jamais beaucoup du ton principal : il fait de petites excursions dans les tons les plus voisins, et revient bien vite au bercail, tout joyeux et tout fier d'avoir osé faire un si long voyage ; Beethoven, au contraire, marche hardiment où le conduit la fougue de son imagination : il se perd souvent dans l'épaisseur des bois et s'attarde à écouter les hymnes ineffables de la nature, qui le ravissent tellement, qu'il oublie son thème et le public qui l'attend. Haydn est un conteur aimable et facile, toujours maître de lui-même, toujours respectueux pour ceux qui l'écoutent et pour la langue consacrée, mêlant dans son récit et le petit mot pour rire et le soupir discret, et n'oubliant pas de terminer son histoire par une moralité consolante. Homme pieux et bon, il est content de son sort, content de la société, content de la Providence, et il raconte dans un langage savant, clair et logique, les petits événements de sa vie, les velléités de son cœur honnête et chaste, les folies tempérées de son imagination. Beethoven, au contraire, est une âme profonde et troublée, d'où s'élèvent sans cesse des soupirs enivrants ; c'est une intelligence inquiète et pénétrante, un cœur toujours jeune et toujours épris d'un idéal qu'il poursuit comme une femme adorée. Il chante parce qu'il pleure, il pleure parce qu'il souffre. Plongé tout entier dans l'idée qui le préoccupe, il s'inquiète fort peu des préceptes de l'école, il crée la langue dont il a besoin sans se demander si les pédants daigneront l'approuver, et il abandonne aux commentateurs futurs le soin de préciser le sens de ses paroles et de signaler les beautés qu'il répand à pleines mains.

Haydn est l'expression de l'ordre, de la foi et d'une époque qui finit ; Beethoven, celle de la liberté et des inquiétudes de l'avenir, et son œuvre semble le commentaire admirable de ces mots inscrits à l'entrée de notre siècle :

Digitized by Google

« Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie. »

III.

M. Berlioz compositeur.

Ce n'est pas ordinairement par l'initiative de la pensée que se distingue la France. Presque toujours elle reçoit le mouvement d'ailleurs ; mais elle le dirige, elle le sanctionne, et lui donne, par son adhésion, l'importance sociale qu'il n'avait pas. Cela est vrai, surtout dans les arts. Toutes les révolutions musicales qui ont eu lieu depuis l'avénement de Palestrina ont été faites par des étrangers ; mais c'est la France qui les a définitivement consolidées. C'est à Paris que Gluck est venu réformer le théâtre lyrique, et c'est à Paris aussi qu'ont été couronnés les deux génies qui se partagent de nos jours le trône de l'art. En effet, c'est dans Beethoven et dans Rossini que se résume tout le mouvement musical de notre siècle ; ils sont les représentants de deux écoles différentes, et l'expression de deux tendances de l'esprit humain : l'aspiration à l'infini et l'ivresse de la vie. Comme Rousseau, Beethoven est un génie mélancolique et tendre qui se plaît dans la contemplation de la nature, dont il cherche à reproduire les harmonies mystérieuses et l'ineffable concert. Rossini, au contraire, est, ainsi que Voltaire, un esprit lumineux et ardent, plein de verve et de gaieté, qui excelle à peindre le choc et la variété des passions dramatiques. Les œuvres de ces deux grands maîtres n'ont été connues en France que sous la restauration, et leur influence s'y fait sentir exclusivement de 1820 à 1830. A très-peu d'exceptions près, Rossini éntraîne après lui tous les compositeurs dramatiques, qu'il fascine de son éclat et qu'il subjugue par

Digitized by Google

ses succès. Beethoven a plus d'admirateurs que de disciples, et M. Berlioz est presque le seul musicien français qui ait essayé de balbutier la langue de ce magnifique génie, et qui ait tenté d'enrichir la France d'une nouvelle forme de l'art; car il semble que notre penchant et notre prédilection pour les œuvres dramatiques nous rendent peu propres à goûter les beautés sévères de la musique instrumentale. Avons-nous enfin une gloire à opposer aux noms immortels des Haydn et des Beethoven? ou bien en serait-il de notre symphonie comme de notre poëme épique, qui, malgré le génie de Voltaire, n'existe guère que dans les rhétoriques? C'est ce que nous allons tâcher d'éclairer en examinant les œuvres de M. Berlioz.

M. Hector Berlioz est né au commencement de ce siècle, en 1803, dans le département de l'Isère. Son père avait pratiqué la médecine dans le pays, et désirait le voir suivre la même carrière; mais déjà le jeune Hector secouait le joug de l'autorité, et préludait à sa brillante destinée en cultivant avec amour la guitare et le flageolet. Envoyé à Paris pour y étudier la médecine, il arriva dans cette ville en pleine restauration, au plus vif de la lutte des partis politiques et littéraires. Sa tête s'embrasa bien vite dans cette atmosphère enflammée; et prenant la fièvre musicale qui le possédait pour une vocation supérieure, il jeta sa trousse au nez de la faculté, et se voua tout entier au culte d'un art divin. Son père, irrité de voir sa volonté méconnue, lui retira toute espèce de secours, et M. Berlioz dut alors chercher en lui-même les moyens de subvenir à son existence. Nous ne le suivrons pas dans ce cercle infernal que sont obligés de parcourir tous ceux qui naissent pauvres : voyage terrible, surtout pour les hommes qui ajoutent les souffrances de l'esprit à celles du corps; voyage qui tue les uns, retrempe les autres, et dont Alighieri a exprimé les poignantes douleurs en vers impéris-

Digitized by Google

sables. Qu'il nous suffise de dire qu'après beaucoup de vicissitudes, dont il nous a conservé lui-même le récit voilé, et dont le souvenir ému traverse toutes ses œuvres; après s'être vu condamné à chanter les chœurs au théâtre des Nouveautés, après avoir été au Conservatoire, en passant rapidement par l'école de Choron, M. Berlioz concourut pour le grand prix de Rome. Il se trouvait enfermé à l'Institut, pendant que le canon de juillet frappait les murs de cet asile de l'art et de la science. Nature fougueuse, esprit plus spontané que réfléchi, intelligence plus vive que sereine, ayant plus d'imagination que de sentiment et plus de feu que de lumière, il rêvait, dès lors, une révolution dans l'art musical, et se croyait destiné à l'accomplir. Pourvu de connaissances littéraires fort légères, la tête échauffée par des lambeaux de Shakspeare et par des bouffées de poésie allemande qu'il avait respirées dans le livre de madame de Staël ou dans les traductions récentes, il avait abordé l'étude de la composition avec une impatience de conquérant qui n'a pas de temps à perdre. Après avoir écrit à la hâte, et en frémissant, quelques leçons de contre-point pour contenter ses maîtres, avec lesquels il prenait déjà le ton de la supériorité; après avoir jeté un coup d'œil rapide et dédaigneux sur les chefs-d'œuvre admirés, il s'était présenté au concours de l'Institut, le poing sur la hanche et la flamberge au vent. L'Institut, tout débonnaire qu'il est, le pria de repasser. M. Berlioz revint l'année suivante, et, cette fois, il obtint le premier prix. On pensa sans doute que le voyage d'Italie serait utile à sa santé et calmerait ses transports; car la cantate de *Sardanapale*, qui lui valut cet honneur, est restée, dans la mémoire des membres du jury et de tous ceux qui l'ont entendue, comme quelque chose d'inouï.

Voilà donc M. Berlioz à Rome, dans le séjour du silence et du repos, au milieu de monuments qui témoignent de

Digitized by Google

ce que peut l'esprit humain, quand à la beauté de l'idée il sait unir la perfection de la forme qui la révèle, et lorsque le travail et la patience viennent féconder l'inspiration première. Rome tout entière est une œuvre admirable de l'intelligence humaine, où éclatent, dans une harmonie parfaite, les deux éléments de notre nature dont nous avons parlé plus haut, celui qui vit et celui qui meurt; celui qui persiste à travers les siècles, et celui qui fuit d'une fuite éternelle. Nous concevons et nous pardonnons à M. Berlioz le dédain que lui inspira la musique toute moderne qu'il entendit dans la capitale du monde chrétien, soit à l'église, soit au théâtre. En mettant à part le génie prodigieux de Rossini, le talent si distingué de Donizetti, de Mercadante, et les doux accents de Bellini, ce vrai successeur de Paesiello, on ne saurait nier l'état déplorable où se trouvent aujourd'hui les études musicales dans le pays des Scarlatti, des Durante, des Jomelli, des Leo, des Benevoli, des Marcello. Mais si les vivants sont petits à Rome, les morts, au contraire, y sont bien grands! Avec de la bonne volonté, M. Berlioz aurait pu trouver un de ces vieux professeurs tout rempli du saint esprit de la tradition, un abbé Baini, par exemple, qui l'aurait pris par la main, l'aurait conduit dans ces riches dépôts des trésors de l'art, et lui aurait expliqué avec amour ces pages admirables de Palestrina, de Nanini, de Marenzio, de Festa, d'Allegri, et de toute cette belle école romaine, laquelle, succédant à l'école gallo-belge, donna le jour, par Carissimi, à l'école napolitaine et à tout un siècle de grands maîtres. On peut dire de Palestrina ce que Boileau a dit de Malherbe : Il *vint enfin* dégager la musique religieuse des artifices de la scolastique, des liens d'une science barbare qui arrêtaient son essor, et l'éleva jusqu'à la sérénité sublime de la prière. Mais le génie de M. Berlioz n'était pas fait pour des études vulgaires et pour pâlir dans la

Digitized by Google

poussière des bibliothèques. Il fallait à ses larges poumons l'air pur des montagnes, le spectacle d'une nature forte et sauvage. Aussi aima-t-il mieux aller boire de l'eau-de-vie avec les brigands des Abruzzes et les charmer par les sons de sa guitare [1]. Cependant, tout occupé qu'il était à jouer le rôle de Salvator Rosa, il ne perdit pas de vue Paris, théâtre de sa future grandeur. Il envoyait à ses amis des bulletins très-détaillés sur les plans que ruminait son esprit, sur l'état de son âme, la nature de ses impressions, et même sur *le nombre de pulsations* qui constataient la circulation impétueuse de son sang héroïque. Des mains complaisantes jetaient ces feuillets au milieu de la foule pour l'émouvoir et la disposer à recevoir le nouveau prophète. Enfin, le temps de la retraite et de la fuite dans le désert étant expiré, M. Berlioz empila ses symphonies dans sa malle, et s'en vint à Paris opérer la révolution qu'il méditait. Sérieusement, qu'a donc voulu faire M. Berlioz?

Ce qu'on remarque tout d'abord dans les compositions de M. Berlioz, c'est la vaste ambition de son esprit et l'impuissance des efforts qu'elle provoque. On le voit tracer un espace immense et ne savoir ensuite comment le remplir, ouvrir des ailes d'aigle et ne pouvoir s'élever de terre. Cette disproportion entre les désirs et les facultés, entre l'audace de la volonté et la médiocrité de l'œuvre, est le trait le plus saillant de la physionomie de M. Berlioz, celui par lequel il a pu faire un instant illusion; car nul défaut ne caractérise mieux le temps où nous vivons. Si on dépouille les idées du compositeur de la bruyante enveloppe

[1] « Quelquefois, quand, au lieu d'un fusil, j'avais apporté ma guitare, me posant au centre d'un paysage en harmonie avec mes pensées, je m'enivrais à dessein avec de l'eau-de-vie.... Ainsi, sous les influences combinées de la liqueur enivrante, des souvenirs, de la poésie et de la musique, j'atteignais le plus incroyable degré d'exaltation... jusqu'à ce que, tombant affaissé au milieu de ce chaos de poésie, murmurant des vers de Shakspeare, de Virgile et de Dante... je m'endormais. » (*Voyage musical en Allemagne.*)

Digitized by Google

sous laquelle il cherche à les dissimuler, on ne trouve le plus souvent qu'un corps sans jeunesse et sans grâce. Soulevez un peu le lourd manteau dans lequel il se drape, et vous ne verrez que des membres débiles. M. Berlioz se paye de mots, de phrases creuses et retentissantes, et il prend l'entassement désordonné des images pour des coups de génie. L'auteur de la *Symphonie fantastique* est la première dupe de son procédé; il se pipe lui-même, il s'enivre de bruit, et croit avoir fait une merveille parce qu'il fait attaquer par vingt trombones un dessin de basses des plus médiocres ou bien un fragment de pédale; mais qu'on fasse jouer par deux cents instruments l'air : *J'ai du bon tabac,* qu'on fasse entonner par deux cents choristes le plus indigne pont-neuf, on obtiendra facilement des effets semblables à ceux que produit M. Berlioz : effets purement physiques, effets de sonorité, dont il n'y a pas lieu vraiment de se féliciter. Le Chinois qui charme ses loisirs par le bruit du tam-tam, le sauvage que le frottement de deux pierres met en fureur, font de la musique dans le genre de celle que compose M. Berlioz. Prendre l'intensité du son pour le but de l'art, c'est prendre l'enivrement des sens pour l'émotion de l'âme, la réalité matérielle pour les plaisirs infinis de l'idéal. Et d'ailleurs la capacité physique de l'oreille ne peut pas se prêter à toutes vos extravagances. Si vous ne vous arrêtez pas devant le sens commun et le bon goût, il faudra bien que vous respectiez l'heureuse faiblesse de nos organes, qui ne peuvent supporter qu'une certaine dose de sonorité. Et voyez un peu quelle est votre erreur! Vous avez cru reculer les bornes de l'art en augmentant le nombre des instruments et l'intensité du son, et vous n'avez fait que le ramener à la barbarie, ou, ce qui est la même chose, le précipiter dans les voies de la décadence, car les deux extrêmes se touchent. Les peuples commencent et finissent par l'abus

Digitized by Google

des plaisirs matériels; l'enfance et la vieillesse sont toujours dominées par la sensation, et l'intelligence ne règne glorieusement que dans la plénitude de la vie. Dans les beaux siècles, l'art se révèle par le Parthénon et les tragédies de Sophocle; on aura plus tard le colosse de Rhodes et les spectacles du cirque. Les excès sont aussi contraires à la beauté qu'ils sont imperceptibles à nos organes; car, comme l'a dit Pascal, l'homme s'agite entre deux infinis : « Trop de bruit nous assourdit, trop de lumière nous éblouit, trop de distance et trop de proximité empêche la vue... trop de consonnances déplaisent dans la musique, et trop de bienfaits irritent. Les qualités excessives nous sont ennemies, trop de jeunesse et trop de vieillesse empêche l'esprit... enfin, les choses extrêmes sont pour nous comme si elles n'étaient pas [1]. »

O bienheureuse médiocrité de la nature humaine!

M. Berlioz est peut-être le compositeur le plus dépourvu d'idées mélodiques, c'est-à-dire d'idées musicales qui ait encore existé; et, avec la conscience qu'il doit avoir de sa stérilité, il a voulu suppléer au rayon de la grâce, qui le visite rarement, par les efforts de la volonté. Or, on ne devient pas mélodiste; si l'astre, en naissant, *ne vous a formé* poëte, vous ne le serez jamais. La mélodie, c'est l'inspiration, un acte impersonnel qui s'accomplit en nous et sans nous; un souffle divin qui traverse nos âmes aux heures propices et inespérées de la vie, et qui résiste à toutes les incantations de la science humaine. En d'autres termes, la mélodie est une intuition du sentiment, qui ne peut être ni le fruit de l'expérience ni celui de la réflexion. Cette question n'aurait-elle pas au fond quelque analogie avec celle qui a tant préoccupé saint Augustin, et qui a agité l'Église jusqu'à Port-Royal? Il y a bien en musique, comme dans tous les arts, une partie accessible à nos ef-

[1] *Pensées.*

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.
Digitized by Google

forts : c'est le métier, les mille artifices de la grammaire qui servent à la manifestation de l'idée première; mais la partie exquise, l'essence de l'art, on ne l'acquiert jamais si on ne la possède au fond du cœur. L'antiquité, qui avait un sens si droit, et dont la mythologie pourrait être envisagée comme une explication des grandes vérités de la vie, avait divinisé les poëtes. Elle avait compris que l'inspiration des poëtes ne provient pas des sources ordinaires de la connaissance; que la raison peut en régler le cours, mais non pas la faire naître ni l'évoquer par une délibération de la volonté.

La mélodie est donc l'âme de la musique. L'harmonie, la science du contre-point, la tonalité, les combinaisons de rhythme, l'instrumentation sont des accidents variables qui en constituent le corps, et dont on la revêt selon le goût des temps et des peuples. Prenez Palestrina ou Orlando de Lassus, Carissimi, Scarlatti, ou Keiser et Sébastien Bach, Cimarosa ou Mozart, Rossini ou Weber, en dépouillant ces maîtres des formes diverses qui enveloppent leurs inspirations, il vous restera une idée mélodique qui vivra de sa propre vie, et qui, comme la Vénus sortant de la mer, brillera de l'éternel éclat de sa beauté native. Ce qui se passe sous nos yeux est un exemple frappant de la vérité de nos paroles. Grétry, homme de génie et médiocre musicien, est encore plus jeune, après quatre-vingts ans de succès et de popularité, que l'un des plus savants compositeurs du dix-neuvième siècle qui vient de mourir, Cherubini!!!...

C'est par la manière de traduire l'idée mélodique que se distinguent les écoles et les nations. Les Italiens la confient de préférence à la voix humaine, qu'on pourrait considérer comme l'organe choisi de l'unité du dogme, et ils l'accompagnent d'une harmonie où domine la consonnance, et dans laquelle les modulations ne sont que

Digitized by Google

des péripéties ménagées du motif principal. Les Allemands, au contraire, la distribuent aux différents instruments de l'orchestre, expression de la liberté et de la fantaisie, et ils la font passer à travers une succession de dissonances et de modulations mordantes, comme un filet d'eau à travers les fentes d'un rocher. Ces deux procédés, qui révèlent la tendance d'esprit des deux peuples, sont combinés et fondus ensemble par l'école française, qui se préoccupe avant tout de la vérité dramatique.

Non-seulement M. Berlioz n'a pas d'idées mélodiques, et c'est pour cela sans doute qu'il a cherché à couvrir son indigence du luxe d'une sonorité excessive; mais, lorsqu'une idée lui arrive, il ne sait pas la traiter, car il ne sait pas écrire. Cela pourra surprendre peut-être ce groupe d'amateurs lettrés et de poëtes aux émotions faciles qui ont entouré le berceau de notre réformateur et l'ont *proclamé* un génie profond; mais cela n'étonnera pas, certes, les musiciens compétents et les hommes de goût. Nous disons que M. Berlioz ne sait pas écrire, c'est-à-dire qu'il ne sait pas déduire d'une idée mélodique toutes les conséquences qu'elle renferme; qu'il ignore l'art de la moduler, de la dialoguer, de la faire passer successivement du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, de la quitter, de la reprendre, de la nuancer de mille manières et d'en former un tissu harmonique où se révèlent la science et l'habileté des maîtres. M. Berlioz s'est moqué souvent de la fugue avec ce ton cavalier qu'on lui connaît. Nous serions de son avis s'il n'eût blâmé que l'usage ridicule qui s'était établi, parmi les musiciens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, de composer une fugue, n'importe dans quelle circonstance, pour le plaisir d'y étaler une science aussi ennuyeuse que déplacée. Il est arrivé en musique ce qui est arrivé en littérature et dans toutes les branches de la connaissance humaine. La langue musicale, après s'être pénible-

Digitized by Google

ment formée à la fin du quatorzième siècle, fut détournée du but pour lequel elle avait été créée, l'expression des sentiments, et devint, pendant le cours du quinzième et la première moitié du seizième siècle, un jouet dont s'amusait la vanité des compositeurs. On était si ravi de l'instrument qu'on venait de conquérir, qu'on se plaisait à en rendre l'usage plus difficile, et qu'on oublia complétement quelle en était la véritable destination. C'est alors que furent inventées ces formes bizarres, les *imitations*, le canon *ouvert, perpétuel, énigmatique*, et la fugue enfin qui les renferme toutes. C'est ainsi que, dans l'histoire de la philosophie, nous voyons l'esprit humain s'égarer, au moyen âge, dans le labyrinthe de la logique, s'épuiser en arguties stériles et perdre de vue l'accomplissement de sa mission, la recherche de la vérité. La renaissance a été en toutes choses l'élan de la raison émancipée du joug de la science abstraite et de *l'art pour l'art*, et son retour à l'étude des phénomènes de la vie. La fugue est en musique ce qu'est le syllogisme en logique, la forme souveraine de l'art, qu'il faut savoir traiter sous peine de ne pas savoir écrire. Au fond de tout raisonnement bien fait, il y a un syllogisme implicite, comme dans toute page de musique élégamment écrite il y a des éléments de la fugue, qu'on le sache ou non [1]. La fugue est donc la charpente du raisonnement musical, comme le syllogisme est la loi de l'esprit humain. Un syllogisme pur et une fugue sans mélodie, comme les aimait la scolastique, forment un squelette dépourvu de charme ; mais recouverts de la parole de Bossuet ou de la musique de Hændel, ils deviennent des chefs-d'œuvre de l'art.

Ce qui pourrait, à la rigueur, justifier le dédain que M. Berlioz a manifesté pour la fugue en général, ce sont

[1] « Il faut que tout morceau, pour que la conduite en soit bien entendue, sans avoir précisément le caractère et les formes de la fugue, en ait l'esprit. » (Cherubini, *Cours de contre-point et de fugue.*)

Digitized by Google

les fugues qu'il a composées lui-même dans sa messe de *Requiem*. Celles-là lui appartiennent incontestablement, et ne ressemblent en rien aux morceaux du même genre, admirables de science et d'inspiration, que nous devons à Sébastien Bach, à Scarlatti, à Jomelli, à Haydn, à Mozart et à beaucoup d'autres maîtres. M. Berlioz ne procède guère que par grandes masses vocales ou instrumentales; il vise aux grands coups, il déchaîne à la fois tous les timbres éclatants, parce qu'il ne sait ni préparer, ni conduire, ni achever une idée. Son embarras à faire dialoguer les parties est extrême. A chaque instant, il y a solution de continuité dans son tissu harmonique. Parce que M. Berlioz a trouvé quelques heureuses combinaisons de timbres et de rhythmes, comme un chimiste trouve de nouveaux acides, parce que, à force de frapper à faux et à tout propos, il a rencontré quelques effets de sonorité matérielle, on a voulu lui faire une réputation de compositeur habile! Mais on n'est pas plus un grand musicien pour deux ou trois témérités réussies, qu'on n'est un grand général pour savoir donner un coup de main dans la mêlée, ni un grand peintre et un grand écrivain pour quelques coups de brosse hardis ou pour une scène intéressante. Quel est l'individu qui, dans le cours de sa vie, n'est pas capable d'un acte de courage ou d'une action généreuse! Ce qui caractérise l'homme vraiment brave et vertueux, c'est le sang-froid habituel au milieu des dangers sans cesse renaissants de la guerre; c'est l'application constante et journalière des principes de la conscience. C'est aussi dans la fusion des couleurs, dans la bonne distribution des lumières et des ombres, dans l'économie des effets et l'enchaînement des idées, qu'on reconnaît la science des maîtres. La transition, que Boileau considérait comme *le plus difficile chef-d'œuvre de la poésie*, et qui est, en effet, la grande difficulté de l'art et de la vie,

Digitized by Google

la transition n'embarrasse guère M. Berlioz, qui trouve beaucoup plus commode de s'en passer. Les esprits révolutionnaires ne sont pas tenus, à ce qu'il paraît, à ces ménagements délicats, à cette mesure dans la force, à ces préludes salutaires qui disposent et conduisent aux grandes péripéties de la pensée, moyens vulgaires qui n'arrêtent que des génies timides, comme Haydn et Mozart. M. Berlioz, lui, n'y regarde pas de si près : il tranche le nœud gordien au lieu de le dénouer, il rapproche les couleurs les plus opposées; il accouple des instruments qui *hurlent de se trouver ensemble.* Il saute à pieds joints par-dessus les idées intermédiaires et les tonalités incidentes; il brusque tous rapports, il tonne, il éclate sans éclairs et sans orage. Il n'emploie que deux effets et que deux couleurs, le *fortissimo* et le *smorzato*, le rouge et le noir. Tous les éléments de l'art sont bouleversés et confondus dans ces étranges compositions, la succession des rhythmes aussi bien que le retour périodique de certains membres de la proposition musicale. Parce que les compositeurs médiocres ont abusé de ce qu'on appelle la *carrure* de la phrase et de la cadence parfaite, sorte de lieux communs, s'ensuit-il qu'il faille à chaque instant interrompre le cours des idées, mêler sans motif des mesures *binaires* avec des mesures *ternaires*, moduler pour le plaisir de moduler, parce qu'il est plus facile de torturer l'esprit de l'auditeur que de le satisfaire, commencer et finir un morceau d'une manière étrange, se priver enfin de tous ces éléments d'ordre qui sont à la musique ce qu'est la ponctuation au discours? M. Berlioz, nous le répétons, est bizarre et désordonné, parce qu'il manque d'inspiration et de savoir; il est violent, parce qu'il n'a pas de bonnes raisons à donner, et s'il veut nous étourdir, c'est qu'il ne sait pas charmer. « Encore une fois, je vous le répète, disait Diderot, le goût de l'extraordinaire est le caractère de la

Digitized by Google

médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre. »

Si les compositions de M. Berlioz révèlent partout un désordre ambitieux et l'inexpérience de l'art d'écrire, il ne faut pas en conclure que le compositeur ne sait pas la musique; au contraire, nous sommes persuadés que le créateur de la *Symphonie fantastique* a dans la tête plus de formules harmoniques, plus de combinaisons de parties, qu'il a une intelligence plus vive des ressources de l'instrumentation et des effets de sonorité que n'en ont jamais eu, non pas Grétry, Dalayrac, Boïeldieu, mais Gluck et Méhul.

Malheureusement la science de M. Berlioz est une science abstraite, une algèbre stérile enfouie dans les recoins de la mémoire, qui, loin d'alimenter l'économie de la vie, en gêne le cours. Il existe, nous l'avons dit, une lacune immense entre l'esprit et la main de M. Berlioz, entre sa faculté de concevoir et son aptitude à réaliser; et ce manque d'équilibre, ce défaut d'harmonie dans les forces de son organisation, est la cause des tiraillements incroyables qu'on remarque dans ses œuvres. Il en est de la science comme de la morale : pour qu'elle pénètre facilement dans nos actes, il faut qu'une longue discipline nous en ait fait une habitude, et qu'elle circule avec le sang de nos veines. Du reste, M. Berlioz est le type d'une génération nombreuse d'esprits déviés par une ambition précoce et folle. Combien nous en avons connu de ces génies superbes qui, ne pouvant se soumettre aux lois du bon sens et à l'expérience du passé, ont trouvé plus commode de s'instituer les réformateurs de l'art et de la société! Que nous en avons vu de ces théoriciens impitoyables, faiseurs de préfaces et de constitutions, de ces logiciens dédaigneux de la tradition et de l'expérience des maîtres, qui n'ont jamais pu écrire une page ni faire un tableau supportables! Notre temps a été fertile en pareils miracles.

Digitized by Google

Dans sa préface de *Bérénice*, Racine s'exprime ainsi : « Ils ne songent pas (les critiques du temps) que toute invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poëtes qui ne sentent dans leur génie ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression... » Racine expose ici simplement une de ces vérités fondamentales de l'art que son génie savait féconder avec tant de magnificence. En effet, le vrai caractère de la grandeur en toutes choses, c'est la simplicité des moyens employés à produire un grand résultat. *Dieu dit : Que la lumière se fasse, et la lumière se fit.* Ce passage de la Genèse, qu'admirait Longin, est un exemple sublime du plus grand effet produit par le moindre effort possible. Dans Homère, nous voyons aussi Jupiter ébranler l'Olympe d'un mouvement de ses sourcils. Les lois de la nature sont aussi simples que ses œuvres sont admirables, et l'homme, qui n'est qu'un faible roseau, gouverne le monde. La même économie de forces se remarque dans tout ce qui est grand et beau : moins il y a de rouages, plus la machine est parfaite. L'art tout entier de l'antiquité n'est que la réalisation de ce principe. Avec une ou deux situations, Sophocle faisait pleurer la Grèce; et, avec une succession d'accords parfaits et quelques retards, Palestrina a composé des chefs-d'œuvre dont on n'égalera jamais la profonde élévation. Voilà quelle était la poétique des siècles d'or, jours bienheureux où l'esprit humain s'épanchait harmonieusement comme un fleuve coule dans un lit égal et facile. Mais nous, *nous avons changé tout cela*, comme dit Sganarelle. Le drame et le roman modernes accumulent les incidents, ils multiplient les personnages et les tableaux; ils prodiguent les images, les élans lyri-

Digitized by Google

ques, les descriptions matérielles, les coups de théâtre; les décors et les costumes sont splendides et d'une vérité parfaite; le machiniste et le tailleur sont devenus des personnages importants qu'on consulte avec déférence; la mise en scène, le spectacle des yeux, l'ébahissement des sens tiennent lieu de la beauté du langage, de la logique des idées et des sentiments. C'est par des moyens semblables que procède M. Berlioz. L'orchestre de Beethoven ne lui suffit pas : il faut à son génie, pour se manifester dans toute sa puissance, non-seulement tous les instruments connus, ceux qu'on a inventés depuis cinquante ans, mais il s'empare encore de tous ces essais informes que l'industrie fabrique chaque jour, et avec lesquels on cherche à réveiller nos organes émoussés. Il parcourt toute l'échelle des sons perceptibles par nos oreilles, il entasse les dissonances les plus âpres et les rhythmes les plus agacants; il remue une armée de contre-basses, d'ophicléides, de trombones; il prodigue les contrastes les plus grossiers, établit des dialogues amoureux entre la grosse caisse et la petite flûte, entre le tam-tam et le hautbois; il use et gaspille la sonorité d'une réunion de deux ou trois cents musiciens; il souffle, il piaffe, il se remue, il se démène comme un démon déshérité de la grâce divine qui veut escalader le ciel à force d'orgueil et de volonté; mais, pour pénétrer dans le paradis de l'art, il faut ou la candeur d'un enfant, ou la majesté du génie. Il y a plus de sagesse dans la prière d'une pauvre femme ignorante, dit Fénelon, que dans les gros volumes d'une vaine philosophie; il y a plus de charme et plus d'élévation dans la chanson d'une lavandière émue que dans toute l'œuvre de M. Berlioz. La véritable mission de l'art et surtout de la musique, redisons-le sans cesse, c'est d'émouvoir, d'attendrir, de nous purifier, de nous idéaliser, de *dégager ce qu'il y a de divin en nous*, selon la belle expression de Plotin.

Digitized by Google

« Les *musiciens*, les *amoureux* et les *philosophes*, disait encore le fondateur de l'école d'Alexandrie, ont seuls reçu le pouvoir de s'élever jusqu'à la beauté éternelle. » M. Berlioz n'est pas au nombre de ces élus.

L'ambition de M. Berlioz ne s'est pas bornée à réformer l'orchestre; il a voulu aussi traduire par des groupes d'accords, des combinaisons de sons et de rhythmes, les moindres phénomènes du monde extérieur, et faire du pittoresque dans la langue de Mozart, comme on en faisait dans celle de l'abbé Delille. Mais si, avec des facultés supérieures et une grande habileté dans le maniement de l'instrument, nos poëtes et nos romanciers contemporains ont dépassé le but qu'ils voulaient atteindre, s'ils ont compromis le succès d'une rénovation nécessaire par l'abus des couleurs et des descriptions matérielles, avec une organisation beaucoup moins heureuse, M. Berlioz présente les mêmes défauts sans les qualités qui les compensent, et son œuvre tout entière est l'exagération systématique d'une fausse théorie. Chose singulière! M. Berlioz, qui se croit un esprit très-hardi, et qui s'est posé en réformateur superbe, ne se doute pas, au contraire, qu'il est tout imbu de vieilles idées, et que ses prétendues innovations ne sont que des puérilités ambitieuses qui appartiennent à l'enfance de l'art. En effet, l'homme débute en toutes choses par l'imitation grossière de la réalité. Il cherche à reproduire aussi bien que possible les phénomènes qui le frappent, et tout, jusqu'à la parole, n'est d'abord qu'un écho de ce qu'il entend, qu'une image imparfaite de ce qu'il voit. Voyez la sculpture des Égyptiens et la peinture des Chinois. Au moyen âge, la poésie ne poussait-elle pas l'exactitude jusqu'à simuler, par mille formes bizarres, les objets matériels dont elle donnait la description? L'onomatopée est la figure la plus employée dans les littératures primitives et dans celles de la décadence. Ce n'est qu'après

Digitized by Google

beaucoup de tâtonnements et de progrès que l'homme s'arrache à ce honteux esclavage. Alors il épure les images du monde extérieur, il les ennoblit en les pénétrant de l'étincelle divine qui est en lui, et le *beau* devient la splendeur du *vrai*. La musique, qui est celui de tous les arts dont la puissance d'imitation est la plus restreinte, a subi aussi la loi commune. Dès le commencement du quatorzième siècle, alors que le rhythme essaye ses premiers pas dans les chansons populaires d'abord, et puis dans la musique de chambre, on trouve des exemples nombreux d'imitation. C'est tantôt le gazouillement des oiseaux, tantôt le murmure des ruisseaux ou tout autre phénomène de la nature inanimée qu'on cherche à reproduire.

Sans aller aussi loin, Clément Jannequin, musicien célèbre de l'école gallo-belge, et qui vivait en France sous le règne de François Ier, a composé, entre autres ouvrages, le *Caquet des femmes*, la *Bataille de Marignan*, le *Chant des oiseaux*. Dans la *Bataille de Marignan*, il y a une imitation aussi hardie qu'heureuse du choc des armes et des plaintes des Suisses en déroute. Nous citerons encore les *Cris de Paris*, du même auteur; le *Hic, hæc, hoc*, de Dominique Mazzochi; les *Cyclopes*, le *Testament d'un âne*, de Carissimi; et à ces exemples on en pourrait joindre cent autres. Un célèbre critique du dix-septième siècle, Telemann, s'élève contre les musiciens de son temps qui voulaient imiter l'*arc-en-ciel* au moyen de gammes chromatiques. Enfin ce système fut poussé si loin, qu'on voulut donner aux notes la *couleur même des objets* que rappelaient les paroles. S'agissait-il de la nuit ou de l'enfer, *on les peignait en noir;* parlait-on de l'aurore et du ciel, on les teignait en *rouge* ou en *azur*, afin, dit Vincent Galilée dans son *Dialogue sur la musique ancienne et moderne*, « *di dipingere con le note la voce azzurra, e pavonazza secondo il suono delle*

Digitized by Google

parole, per esprimere a detto loro, quel si fatto concetto astutamente e con garbo[1] !... »

Sans insister davantage sur toutes les extravagances qui ont été le résultat de cette fausse direction de l'art, il nous suffira d'ajouter qu'Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et les plus grands compositeurs dramatiques ont aussi cherché à reproduire certains effets de la nature extérieure, tels que l'orage, l'apparition de la lumière, le tintement des cloches ou le cri de quelques oiseaux. Mais ces esquisses, tracées en passant par des mains savantes, sont, dans l'œuvre des maîtres, ce qu'est le paysage dans un tableau de Raphaël ou de Léonard de Vinci, le reflet d'une divine pensée.

Il est évident que M. Berlioz s'est trompé de route. Il a pris l'exaltation de la jeunesse et d'un tempérament sanguin pour les signes d'une vocation supérieure, les transports de la fièvre pour les transports du génie. Fortifié dans son erreur par des amis aveugles et par les doctrines commodes d'une école qui absolvait toutes les témérités, il n'a su apprendre ni l'art qu'on enseigne, ni se résoudre à s'avouer impuissant. Dédaigneux du passé, ignorant aussi bien l'histoire de la musique que les ressources possibles de son langage, il a pris quelques vieilles théories abandonnées, les a exagérées et les a publiées naïvement comme un nouvel Évangile dont il se croyait le révélateur, et avec

[1] Terpandre, citharède grec, qui augmenta le nombre des cordes de la lyre, fut un grand réformateur de la musique de son temps. Deux vers, qui nous ont été conservés par Euclide et par Strabon, nous expliquent sa pensée : « *Pour moi*, dit-il, *prenant désormais en aversion un chant qui ne roule que sur quatre sons, je chanterai de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes.* » Trois cents ans après vint Timothée de Milet, musicien et poëte, comme ils l'étaient tous, qui, voulant aussi produire des effets nouveaux, porta jusqu'à onze les cordes de la cithare. Il fut condamné, comme son prédécesseur, par les éphores de Lacédémone; et, dans le décret qu'ils lancèrent contre lui, on disait que, dans le chant de son poëme sur l'accouchement de Sémélé, *il avait imité d'une manière indécente les cris d'une femme en proie aux douleurs de l'enfantement.* M. Berlioz a donc été devancé et dépassé depuis longtemps.

Digitized by Google

lequel il a jugé sans miséricorde les plus grands musiciens de notre pays et de notre temps. Mis en demeure de nous donner enfin un avant-goût de la révolution qu'il prophétisait dans ses écrits, son embarras a été extrême. Sans idées mélodiques et sans expérience dans l'art d'écrire, il s'est jeté dans l'extraordinaire, dans le gigantesque, dans l'incommensurable chaos d'une sonorité qui énerve, brise l'auditeur sans le satisfaire. Favorisé par l'autorité et par un engouement factice de l'opinion publique, il n'a su composer ni une symphonie, ni une messe, ni un opéra qu'on pût avouer et accepter sans se compromettre. Si l'on excepte la *Marche des pèlerins* dans la symphonie d'Harold, qui est une combinaison de rhythme assez piquante, le *scherzo* de la symphonie de *Roméo et Juliette*, l'*apothéose* dans la marche funèbre pour les victimes de juillet, mal préparée, gauchement soudée, et dont tout l'effet consiste dans une effroyable explosion d'instruments de cuivre, il n'y a dans ces étranges compositions, qu'on a osé comparer aux chefs-d'œuvre de Beethoven, que du bruit, du désordre, une exaltation maladive et stérile. Quant à ses messes, à ses cantates, aux fragments de *Benvenuto Cellini*, qu'on a publiés, leur moindre défaut est d'être inchantables. Oh! que Palestrina, Mozart et Rossini sont bien vengés des moqueries dont les a honorés M. Berlioz!

Un homme dont personne ne contestera l'autorité, M. Fétis, écrivait bien avant nous, sur l'auteur de la *Symphonie fantastique*, une page qui n'a rien perdu de son à-propos :

« Il voulait être compositeur ; mais, pour arriver à son but, il voulut prendre la route la plus courte et non la plus sûre. Apprendre à jouer du piano, instrument presque indispensable pour instruire harmoniquement une oreille qui n'a point été formée dans l'enfance, faire des études de

Digitized by Google

lecture, acquérir quelque connaissance du style propre des diverses écoles et des maîtres les plus célèbres, tout cela lui paraissait trop long. D'ailleurs, la musique qui se produisait d'une manière vague dans sa tête ne ressemblait à rien de tout cela. L'histoire de l'art, il la commençait à lui; et, sauf la musique de *la Vestale,* de Spontini, dont le souvenir se rattachait à ses premières impressions, il connaissait peu de chose des œuvres les plus renommées, et n'estimait guère que ce qu'il connaissait; car il y trouvait trop de savoir et pas assez de cette indépendance et de cette individualité de pensée qu'il se flattait de posséder.

» Avec de telles dispositions, il n'y a guère d'études possibles; aussi n'en fit-il que de mauvaises.... L'inhabitude d'écrire était telle en Berlioz, et ses idées étaient si étrangères aux formes connues de la musique, que le premier ouvrage qu'il fit entendre parut absolument inintelligible à ceux qui l'exécutèrent et à ceux qui l'entendirent.... Sa pensée, d'abord incertaine, obscure pour lui-même, finit par se dessiner, et l'on y put voir que les passions violentes y dominaient, que le génie de la mélodie y était étranger, et que l'instinct des effets d'instruments était le don le plus précieux dont la nature avait doué M. Berlioz; quant au plan, je n'en saisis pas l'ombre dans ce qu'il a publié jusqu'à ce jour.... Ses rares mélodies sont dépourvues de mètre et de rhythme; et son harmonie, assemblage bizarre de sons peu faits pour se rencontrer, ne mérite pas toujours ce nom. L'opinion qui vient d'être émise, bien que partagée par un grand nombre de musiciens instruits, n'est point unanime, et je ne veux pas lui donner plus d'autorité que n'en mérite mon propre jugement. Selon moi, ce que fait M. Berlioz n'appartient pas à l'art que j'ai l'habitude de considérer comme de la musique, et j'ai la certitude la plus complète que les conditions de cet art lui manquent.... Les admirateurs passionnés de M. Berlioz

Digitized by Google

sont des peintres, des poëtes, en général des hommes étrangers à la musique. Entre eux et nous, musiciens, le temps seul pourra prononcer. »

Le temps a ratifié le jugement et les prévisions de M. Fétis, et aujourd'hui les anciens admirateurs de M. Berlioz sont comme les augures du temps de Cicéron : ils ne peuvent plus se regarder sans rire.

IV.

M. Berlioz critique.

Nous dirons peu de chose de la critique de M. Berlioz, par la raison bien simple que ses jugements ressemblent à ses symphonies, et son style d'écrivain à son style de musicien. C'est le même procédé et la même désinvolture. Conformément aux préceptes de son école, les principes esthétiques de M. Berlioz ne sont qu'une glorification de sa personnalité, un commentaire perpétuel de sa substance. On sait que nos grands hommes du jour ne sont pas gens à rien livrer au hasard, à s'en rapporter à l'intelligence des contemporains ou à l'impartialité de la postérité. Ils ne s'épargnent ni soins ni peine pour faire pénétrer leurs idées dans les esprits ignorants ou paresseux, ils se publient, ils s'admirent eux-mêmes, ils se font les entrepreneurs de leur immortalité. Personne ne s'est montré plus habile que M. Berlioz dans cette diplomatie de la célébrité. Là, comme partout, il a été inventeur : société en commandite pour la distribution mutuelle des éloges, critique d'intimidation contre les adversaires, affiches illustrées, concerts monstres, ce sont autant de ressources précieuses dont M. Berlioz a enseigné l'usage aux génies incompris. Nous devons dire cependant qu'il n'a pas inventé les concerts monstres. Au commencement de ce siècle, Sarti avait organisé à Saint-Pétersbourg un concert en plein air composé de

Digitized by Google

quinze cents musiciens, accompagnés de coups de canon qui servaient de pédale.

Pour M. Berlioz, la musique ne commence guère qu'avec Gluck, sur lequel il a écrit des dithyrambes sans fin qui, bien loin de vous donner une idée juste du génie de ce sublime interprète du cœur humain, vous troublent l'esprit. Ajoutez au nom de Gluck ceux de Beethoven, de Weber, de Spontini et de Meyerbeer, et vous avez tous les immortels que M. Berlioz daigne admettre dans son Panthéon. Beethoven surtout est le dieu de M. Berlioz : il l'a étudié avec passion, analysé, commenté, et les pages qu'il lui a consacrées sont les meilleures incontestablement qui soient sorties de sa plume. Mais comme M. Berlioz vit constamment d'illusions, et qu'il lui est impossible de rester dans la vérité, il s'est imaginé qu'il a inventé Beethoven comme il a inventé la *Symphonie fantastique,* et il le réclame comme sa propriété particulière. Habeneck, qui a consacré sa vie à faire goûter en France les œuvres de ce génie souverain, s'est contenté, lui, de l'honneur de l'avoir bien compris et de l'avoir fait comprendre aux autres.

Qui est-ce qui ne se rappelle le mot devenu historique dont on qualifia l'auteur d'*Athalie?* M. Berlioz l'a traduit et commenté au profit des plus grands compositeurs. Selon la critique romantique, Palestrina était *un homme sans génie, auteur de psalmodies à quatre parties dont l'harmonie se borne à l'emploi des accords parfaits entremêlés de quelques suspensions;* Hændel, *un musicien de vieilles portières;* Haydn, *un radoteur.* Quant à Rossini, on n'en parle pas, et encore moins de Donizetti, de Bellini, d'Hérold, — compositeurs de musique facile et vulgaire, indignes de fixer l'attention de l'auteur de *Benvenuto Cellini.* Veut-on un exemple de la manière dont M. Berlioz juge les œuvres des plus grands maîtres, voici comment il apprécie le *Requiem* de Mozart : « Tous les

Digitized by Google

récits mystérieux sur Mozart ont fait pour la célébrité de l'ouvrage plus que l'ouvrage lui-même; car, franchement, le *Dies iræ* est-il assez largement conçu? la musique en est-elle bien à la hauteur du sujet? cela répond-il bien à l'idée qu'on se forme de l'épouvante universelle à l'arrivée du Juge suprême, quand la mort elle-même s'étonne à l'aspect de ses victimes renaissantes, et tremble de voir son empire détruit?... Le *Tuba mirum* ne produit ordinairement qu'un médiocre effet, quand il ne fait pas éprouver à l'auditeur un désappointement fort désagréable. La phrase par laquelle il débute est sublime, mais elle n'aboutit à rien, et l'instrumentation en est pâle et faible. C'est une voix seule qui récite ce verset; pour sonner l'appel terrible qui doit retentir dans toute la terre et réveiller les morts du fond de leurs tombeaux, un seul trombonne est employé. Pourquoi donc un seul, quand trente, *quand trois cents ne seraient pas de trop!...* » Toujours le même système d'exagération grotesque et de turbulence matérielle. M. Berlioz ne conçoit pas qu'on puisse donner une idée de la toute-puissance de Dieu par quelques mots sublimes, comme il s'en trouve dans la Bible, ou avec une phrase mélodique accompagnée de simples accords parfaits, ainsi que l'ont su faire Marcello et Hændel. Le psaume d'*Onde cotanto fremito,* du maître vénitien, qui peint avec une énergie si sauvage le murmure insolent des peuples contre le gouvernement de la Providence, n'est écrit qu'à deux parties, et se compose d'une seule phrase vigoureusement rhythmée. Si M. Berlioz avait à rendre l'idéal de la grandeur, il reproduirait donc les proportions d'un Hercule de la foire! Quelle aberration de goût et de sentiment! M. Berlioz a fait l'œuvre de Mozart d'après la théorie romantique, et son *Tuba mirum* restera comme un témoignage unique de l'extravagance où peuvent conduire de fausses doctrines.

On connaît l'admiration exclusive de M. Berlioz pour

Digitized by Google

l'Allemagne et ses compositeurs. Il devait nécessairement éprouver le besoin de se faire connaître d'une nation qui a créé la musique instrumentale, et qui est si digne d'apprécier les beautés réelles de cette forme de l'art. Il s'en est donc allé dans le pays des Keiser, des Bach, des Haydn, des Mozart, des Beethoven, des Weber, traînant de ville en ville sa *Symphonie fantastique* comme Thespis brouettait la comédie naissante à travers les bourgs de la Grèce. Il nous a donné, dans une suite de lettres, le récit de ce merveilleux voyage. Dans l'une de ces curieuses *infidèles,* toutes consacrées à raconter les triomphes de M. Berlioz, nous avons remarqué le passage suivant : « Krebs seul a » mis dans son suffrage une singulière réticence : — Mon » cher, me disait-il, dans quelques années votre musique » fera le tour de l'Allemagne; elle y deviendra populaire, » et ce sera un grand malheur. Quelles imitations elle amè- » nera! quel style! quelles folies! Il vaudrait mieux pour » l'art que vous ne fussiez jamais né. Espérons pourtant » que ces pauvres symphonies ne sont pas aussi *conta-* » *gieuses* qu'il veut bien le dire, et qu'il ne sortira jamais » d'elles ni fièvre jaune ni choléra-morbus [1]. » Nous sommes de l'avis de M. Berlioz, et nous partageons sa sécurité, car nous savons qu'il a été jugé en Allemagne comme nous le jugeons à Paris.

M. Berlioz est à la fois l'expression de la puissance et de l'impuissance de la publicité. La camaraderie, la critique complaisante lui ont édifié une gloire éphémère qui a duré ce que durent les œuvres que le génie ou la science n'ont point enfantées. S'il eût possédé seulement la dixième partie du mérite que des amis complaisants lui ont attribué, M. Berlioz serait aujourd'hui un des grands compositeurs de l'Europe et chef de l'école française. Mais sa destinée a été bien différente; et, dans le mouvement romantique,

[1] Lettre VI, adressée à Henri Heine.

Digitized by Google

l'auteur de la *Symphonie fantastique* occupe une place tout à fait à part. On voit la poésie, le drame, le roman, la critique, la philosophie, la peinture, mettre à profit la liberté conquise et renouveler les vieilles formes de l'art. Lamartine, Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Sainte-Beuve, Eugène Delacroix, dessinent leur individualité au milieu de la foule qui les coudoie; ils tracent un sillon où se jette une troupe bruyante d'imitateurs et de disciples fervents, et laissent les œuvres qui resteront après tout comme un têmoignage de leur puissance et des préoccupations de leur temps. M. Berlioz, au contraire, personne ne le suit et personne ne l'imite; il a beau crier, il a beau se proclamer un grand réformateur, on l'écoute un instant par curiosité, et puis on passe outre. C'est que M. Berlioz n'a pas compris que la révolution qu'il méditait avait été faite depuis longtemps par Beethoven et par Rossini dans les deux grandes formes de l'art, et sous le double aspect de l'idéal et de la réalité. Dépourvu de science et d'inspiration, il a pris le désordre pour la liberté et ses divagations pour de la fantaisie. Compositeur, il a voulu être original et n'a fait qu'imiter en exagérant; critique, il a prêché une réforme qui était accomplie depuis longtemps. Aussi le plus beau génie musical de notre époque a-t-il pu dire de M. Berlioz avec une admirable justesse : « *C'est une dissonance qui n'a pas été préparée et qui ne sera jamais résolue.* »

Essayons en finissant de saisir l'importance de ce mouvement qui a échappé à M. Berlioz, et, pour mieux comprendre la situation actuelle de l'art musical, cherchons-en les causes dans la marche de l'esprit humain et l'état de la société; car, si nous nous sommes arrêté aussi longtemps sur M. Berlioz, c'est bien moins à cause de l'importance attachée à ses œuvres que parce qu'il est un exemple curieux d'une époque anormale et de l'oubli d'une grande vérité.

Digitized by Google

V.

Conclusion.

Le dix-huitième siècle est l'âge d'or de la musique. Ouvert par Carissimi et fermé par Mozart, il voit naître un nombre considérable de grands compositeurs qui développent et fécondent toutes les formes de l'art. L'école napolitaine, illustrée par Scarlatti, son fondateur, par ses élèves Feo, Durante, Porpora et leurs successeurs, Pergolèse, Jomelli, Piccini, Sacchini, Trajetta, Majo, Cimarosa, Paesiello, chœur de chantres immortels, crée l'*opera seria;* et Venise, qu'un poëte populaire a surnommée *il sorriso del mondo,* le sourire du monde, et dont l'école, fondée au seizième siècle par Jean Gabrieli, compte parmi ses titres de gloire Claude Monteverde, Jean Croce, Legrenzi, Lotti, Marcello, donne le jour à l'*opera buffa,* dans lequel se distingue surtout Galuppi. Les Pittoni, les Pisari, les Casali conservent à Rome les traditions du divin Palestrina, et défendent le grand et véritable style de la musique d'église contre les révolutions du temps. Des chanteurs incomparables sont formés par les soins de Gizzi, de Feo et de Porpora à Naples; par ceux des Amadori à Rome, de Redi à Florence, de Peli à Modène, de Bernacchi à Bologne, de Brivio à Milan, et par les conservatoires de Venise. Les sopranistes Orsini, Senesino, Gizzielo, Manzuoli, Caffarelli, et le plus étonnant de tous, Farinelli; les ténors Babbini, Babbi, la Tesi, la Mingotti, la Faustina, l'Agujari, la Cuzzoni, font retentir l'Europe de leurs sublimes accents, et sont remplacés par Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Rauzzini, Raff, Rubinelli, Marchesi, par Ansani, Davide, par la Banti, la Mara, la Gabrieli, virtuoses d'un talent admirable, dont Crescentini et ma-

Digitized by Google

dame Pisaroni, leurs derniers rejetons, ont pu nous donner une idée. L'instrument qui tient de plus près à la voix humaine, et qui en imite le mieux la vibration touchante et les nuances infinies, le violon, est cultivé par Corelli, par le grand Tartini, par Nardini, Pugnani, Viotti, modèles d'élégance et d'élévation qu'on pourra égaler, mais jamais surpasser. Enfin, de tous les coins de l'Italie, il s'élève des maîtres et des virtuoses dont la science égale l'inspiration, dont l'habileté pratique n'étouffe pas la sensibilité, et qui projettent sur cette époque étonnante une clarté impérissable.

Malgré les tentatives hardies d'un homme de génie, de Keiser, qui, au commencement du dix-huitième siècle, écrit les premiers opéras qui aient existé dans la langue de Klopstock et de Gœthe; malgré les grandes compositions religieuses de Sébastien Bach, de son fils Emmanuel, de Graun et de beaucoup d'autres, l'Allemagne se distingue surtout par les progrès qu'elle fait faire à la musique instrumentale. Les Bach impriment au style de l'orgue et du clavecin une harmonie puissante; Haydn crée la symphonie; Hændel va porter à l'Angleterre son imagination biblique, et Gluck vient doter la France de son pathétique génie; Mozart, enfin, conciliateur suprême, prenant le chant et la passion des Italiens, l'orchestre et la rêverie des Allemands, la logique dramatique des Français, en fait une œuvre unique et d'une beauté éternelle.

Mais une influence prévaut, au dix-huitième siècle, sur toutes les influences d'écoles et de pays. Ce qui domine surtout dans la musique de cette époque, depuis les cantates de Porpora jusqu'à *Don Juan*, c'est la mélodie, le souffle spiritualiste, l'initiative du sentiment. Tout le monde comprend qu'on ne devient pas compositeur à force de travail, et que, dans les arts, *les grandes pensées viennent du cœur*. Le siècle, cependant, suivait une route tout

Digitized by Google

opposée. En rompant avec la tradition, et en proclamant la souveraineté de la raison, Descartes avait ouvert une route nouvelle, et avait donné à l'esprit humain une confiance sans limites dans la puissance de son activité. L'école sensualiste, qui, au premier abord, semble être en opposition directe avec le principe de Descartes, vint encore en exagérer le mouvement. Si la sensation est le seul élément de la connaissance, s'il n'y a pas en nous une force primordiale, une faculté innée qui transforme et juge le phénomène, il en résulte que l'observation est la source de toute lumière, qu'en multipliant et en diversifiant la sensation nous pouvons étendre jusqu'à l'infini la sphère de notre intelligence ; que chacun peut tout apprendre et tout enseigner, et que la capacité de l'homme n'a de limites que celles de son activité. La philosophie de la sensation, étant une glorification de la volonté et de l'activité humaines, devait naître dans un siècle énergique qui rompait avec le passé, et s'emparer d'une génération hardie qui aspirait à changer la face de la société. Aussi Voltaire et les encyclopédistes en firent-ils la base de leur enseignement ; ils l'inoculèrent à toute l'Europe, et Diderot poussait si loin sa foi dans les progrès de l'avenir, qu'il ne désespérait pas qu'on ne trouvât un jour un préservatif même contre la mort. Cet élan sublime d'enthousiasme, cette confiance illimitée dans la toute-puissance de l'esprit humain, qui caractérise la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui, singulière contradiction, s'appuyait d'une doctrine matérialiste, ont produit des choses grandes et mémorables : la révolution française, les progrès de la physique, de la chimie, de la médecine, des sciences économiques et mathématiques, enfin, tout le mouvement de la société moderne.

Mais aussi cette surexcitation de l'intelligence, cette domination exclusive de la volonté dans un ordre de faits

Digitized by Google

qu'elle est impuissante à produire, ont rompu l'équilibre et troublé l'économie de la vie. De là l'agitation fébrile, l'ambition hâtive et démesurée qui caractérisent notre temps. En méconnaissant les dispositions innées de l'esprit humain, l'aptitude, la vocation particulière que nous donne la nature, chacun se croit propre à tout, et veut arriver à tout. On se persuade qu'à force de ténacité et de travail on apprendra la langue du beau comme on apprend la langue des affaires, et qu'une science péniblement acquise tiendra lieu d'inspiration : erreur funeste dont nous pouvons apprécier les résultats. Partout l'orgueil du savoir domine les instincts supérieurs de la nature, le triomphe du labeur comprime l'épanouissement de l'âme. Une cohue de *faiseurs* occupe toutes les voies et empêche l'arrivée des hommes éminents ; l'idéal est étouffé par un réalisme grossier, et les arts sont devenus la proie des pionniers vulgaires, sans vocation et sans génie.

Le mal que nous signalons dérive, selon nous, d'un principe général qui se révèle par des effets divers. Le développement immodéré de l'intelligence et l'affaiblissement de tous les sentiments de l'âme ne seraient-ils pas la cause de la perturbation singulière qui travaille la société moderne? La lutte qui se manifeste sous les noms de la philosophie et de la religion, de l'Église et de l'Université, n'est-elle pas au fond la querelle de l'esprit et du cœur, de la règle et de l'inspiration? En d'autres termes, l'homme, en s'exagérant le pouvoir de sa volonté, n'a-t-il pas méconnu l'un des deux termes de la connaissance, et n'a-t-il pas voulu exclure Dieu de la part qu'il s'est réservée dans les œuvres de la raison? Quoi qu'il en soit, s'il est donné à notre siècle de rétablir l'ordre au sein de la société, ce sera en rappelant à la volonté trop ambitieuse les limites qu'elle ne doit jamais franchir, et en tempérant, par la salutaire influence du sentiment, la turbulente activité de

Digitized by Google

l'esprit. Sans cela, nous tomberions dans la barbarie d'une fausse science, nous aurions une littérature matérialiste, des œuvres sans grandeur et sans sérénité, des musiciens comme M. Berlioz [1].

[1] Le travail qu'on vient de lire parut pour la première fois en 1846, et a été traduit en allemand et en italien. Nous n'avons rien à modifier quant aux principes généraux qui s'y trouvent formulés : mais, si nous devions exprimer aujourd'hui les mêmes vérités, nous mettrions peut-être un peu moins de vivacité dans la critique qui s'attache particulièrement aux œuvres de M. Berlioz. Nous laissons cependant à notre pensée toute sa verdeur de polémique ; car il est bon que les fruits de l'esprit, comme ceux de la terre, portent témoignage de la saison qui les a vus naître.

Digitized by Google

DONIZETTI

ET

L'ÉCOLE ITALIENNE

DEPUIS ROSSINI.

L'art musical et l'Italie ont fait, il y a trois mois[1], une perte douloureuse : Donizetti est mort à Bergame. L'auteur d'*Anna Bolena*, de *Lucia di Lammermoor*, de *la Favorite*, de *l'Elissire d'amore*, de *Don Pasquale* et de tant d'autres partitions légères et charmantes qui ont été traduites dans toutes les langues et chantées sur tous les théâtres de l'Europe, s'est endormi épuisé par le travail, consumé par la fièvre des poëtes, et peut-être aussi par l'abus des plaisirs, dans la force de l'âge et dans la plénitude de son talent.

Donizetti appartient à cette génération de compositeurs dramatiques qui s'est emparée de la scène italienne depuis que Rossini a imposé silence à son génie. Le chantre de *Lucie*, Bellini, Mercadante, Pacini et M. Verdi forment un groupe de talents distingués et divers qui se sont partagé l'attention publique depuis le jour où le maître de Pesaro jeta dédaigneusement la plume avec laquelle il venait d'écrire son dernier et sublime chef-d'œuvre, *Guillaume Tell*. Quelle est la nature du mouvement musical qui s'est accompli en Italie pendant ces dix-neuf dernières

[1] Nous écrivions ces pages dans le mois de juillet 1848.

Digitized by Google

années? Quelle est la portée de l'œuvre de Donizetti, par quel caractère se distingue-t-il de ses émules, et quelle place doit-il occuper dans l'histoire de l'art? Telles sont les différentes questions que nous allons essayer de résoudre.

Gaëtan Donizetti est né en 1798 dans la ville de Bergame, sur le territoire de l'ancienne république de Venise. Cette ville est célèbre aussi pour avoir donné le jour à beaucoup de grands chanteurs, parmi lesquels nous ne citerons que les deux fameux ténors David père et Rubini. Fils d'un petit employé qui n'avait pour soutenir une nombreuse famille que les émoluments de sa place, Donizetti reçut néanmoins une éducation distinguée. Sa vocation pour les arts se déclara de très-bonne heure; mais, chose singulière, ce ne fut pas la musique qui l'emporta d'abord dans son jeune cœur. Donizetti voulait être architecte; il aimait avec passion le dessin, qu'il ne cessa de cultiver toute sa vie avec infiniment de goût et de succès. Son père, d'un autre côté, aurait désiré lui voir embrasser la carrière du barreau, comme la route la plus sûre pour arriver au bien-être et à la considération. Il y eut alors entre l'instinct de la nature et l'autorité paternelle une de ces luttes fécondes qui éclatent souvent au berceau des grands artistes, comme si la Providence voulait les préparer aux combats qu'ils auront à soutenir un jour pour la conquête de l'idéal. Après quelque résistance, Donizetti eut enfin la permission de suivre les penchants de son âme. Il apprit les éléments de la musique dans un institut musical de sa ville natale, qui avait été fondé le 18 mars 1805, et qui fut réorganisé le 3 juillet 1811 sous la direction de Jean-Simon Mayer. Mayer, célèbre compositeur dramatique, qui jouissait alors d'une grande réputation, initia le jeune Donizetti aux premiers secrets de l'harmonie. Il lui donna des leçons d'accompagnement; lui apprit à comprendre, à goûter les œuvres des maîtres; lui délia la langue et

Digitized by Google

facilita l'essor de son imagination. Ainsi préparé par les conseils pratiques et salutaires de cet homme distingué, que Donizetti a toujours vénéré comme un père, et avec lequel il n'a jamais cessé d'entretenir les rapports les plus affectueux, il se rendit à Bologne pour y achever son éducation musicale sous la direction de l'abbé Mattei. Stanislas Mattei, ancien moine de l'ordre des cordeliers appelés mineurs conventuels, continuait dans l'enseignement musical de Bologne la tradition du père Martini, dont il avait été l'élève bien-aimé. Ce père Martini, qui nous a laissé une *Histoire de la Musique* et des travaux fort estimés sur la théorie de l'art, était l'un des plus savants musiciens du dix-huitième siècle. Il fut pendant cinquante-neuf ans maître de chapelle de l'église Saint-François de Bologne, où il fonda une école devenue célèbre par la solidité des doctrines qu'on y enseignait et par le grand nombre d'excellents professeurs qui en sont sortis. Le père Martini jouissait d'une réputation européenne ; il était en correspondance avec les plus grands personnages de son temps, tels que le roi de Prusse Frédéric II et le pape Clément XIV. Les hommes les plus instruits, les compositeurs les plus illustres le consultaient avec déférence, et s'appuyaient de l'autorité de ses décisions, comme le fit Gluck dans une circonstance solennelle. Le père Martini, qui mourut plein de jours le 4 août 1784, eut aussi l'honneur de bénir et de couronner l'enfance miraculeuse de Mozart. L'auteur de *Don Juan* était âgé de quatorze ans lorsqu'il reçut des mains de ce vénérable savant, en 1770, le diplôme de membre de l'académie philharmonique de Bologne.

Lors de la suppression des couvents en Italie dans l'année 1798, l'abbé Mattei, qui avait reçu de son maître le dépôt des bonnes traditions, fut réduit à vivre dans la retraite avec sa vieille mère, en donnant des leçons de composition. Son enseignement acquit bientôt de la célébrité. Un

Digitized by Google

lycée communal de musique ayant été créé à Bologne en 1804, l'abbé Mattei y fut nommé professeur de contrepoint. C'est dans cet établissement et sous l'excellente discipline de Mattei qu'ont été élevés un grand nombre de compositeurs célèbres de notre siècle, Pilotti, Tesei, Tadolini, Morlacchi, Pacini, Rossini et Donizetti. On nous assure que, depuis son retour à Bologne, Rossini consacre une partie de ses loisirs à raviver les études d'une école qui a été le berceau de son génie. Ainsi, à trente ans d'intervalle, on vit arriver dans la ville de Bologne et s'incliner devant les docteurs de la tradition ces deux enfants prédestinés, qui devaient étonner le monde et se succéder dans l'histoire de l'art en créant, l'un *le Mariage de Figaro* et *Don Juan*, l'autre *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell.*

C'est en 1815 que Donizetti se rendit également à Bologne. Rossini s'en était échappé depuis plusieurs années, et son *Tancredi* avait déjà popularisé son nom. Après trois ans d'études, Donizetti s'élança aussi dans la carrière et débuta à Venise, en 1818, par un opéra intitulé : *Enrico di Borgogna*, qui fut accueilli avec faveur. Il avait alors à peine vingt ans. En 1822, il écrivit à Rome *Zoraïde di Grenata*, et dut au succès éclatant de cet ouvrage d'être exempté de la conscription, comme sujet autrichien. Il parcourut ainsi successivement différentes villes d'Italie, improvisant partout des partitions nouvelles avec cette incroyable facilité que possèdent la plupart de ses compatriotes; facilité qui enfante quelquefois des chefs-d'œuvre à jamais admirables, comme la *Nina* de Paesiello et *le Mariage secret* de Cimarosa, mais qui le plus souvent énerve les natures les mieux douées.

En 1831, Donizetti, se trouvant à Milan en même temps que madame Pasta, Rubini et Galli, composa pour ces trois célèbres virtuoses l'opéra d'*Anna Bolena*, qui fait époque

Digitized by Google

dans l'histoire de son talent. Cet ouvrage obtint un très-grand succès, malgré la présence de Bellini et l'enthousiasme que venait d'exciter son petit chef-d'œuvre de la *Sonnambula*, écrit aussi tout récemment pour la Pasta et Rubini. Donizetti et Bellini se disputaient dès lors la couronne que Rossini venait d'abdiquer et de rejeter loin de lui comme un poids importun. En 1833, Donizetti était à Florence, et il composait la *Parisina* pour mademoiselle Ungher, Duprez et Coselli, un excellent baryton. Il retourna à Milan, l'année suivante, pour écrire *Lucrezia Borgia*, qui renferme plusieurs morceaux remarquables. C'est au commencement de 1835 que Donizetti vint à Paris pour la première fois. Bellini y était établi déjà depuis deux ans, et sa douce mélopée lui avait conquis le cœur de toutes les femmes. Donizetti eut beaucoup de peine à dissiper les préventions défavorables qu'on avait conçues de son talent; et, malgré les beautés réelles que les connaisseurs purent discerner dans *Marino Faliero*, qu'on avait accueilli avec assez de faveur pendant les premières représentations, cet opéra ne put se soutenir longtemps à côté des *Puritains*, qui avaient été donnés quelques mois auparavant, en janvier 1835. Le chef-d'œuvre de Bellini avait tourné toutes les têtes et absorbé tout l'enthousiasme des dilettanti. Donizetti dut repartir pour l'Italie en laissant son rival maître du champ de bataille. Il se rendit à Naples dans la seconde moitié de cette même année 1835. Là il eut le bonheur de trouver sous sa main madame Persiani, Duprez et Coselli, trois artistes dont il connaissait les ressources. Muni d'un libretto intéressant, il se mit aussitôt à l'ouvrage, et, dans l'espace de six semaines, il créa l'une des plus charmantes partitions de notre siècle, la *Lucia di Lammermoor*, son chef-d'œuvre, où il a versé les plus douces mélodies de son cœur et développé les plus brillantes qualités de sa manière. Cet opéra, qui n'obtint

Digitized by Google

aux premières représentations qu'un succès contesté, excita ensuite des transports d'admiration dans toute l'Europe. Duprez s'y révéla chanteur de premier ordre, et l'on doit présumer que le style large et sévère de ce grand virtuose a exercé une influence favorable sur l'inspiration du compositeur.

Donizetti revint à Paris en 1840, précédé, cette fois, d'une grande célébrité qu'il devait à sa *Lucie*, qui avait été traduite en français et représentée au théâtre de la Renaissance. Bellini n'existait plus : il était mort six mois après avoir donné le jour à l'opéra des *Puritani* et avoir prouvé que son génie élégiaque pouvait trouver, au besoin, des accents plus profonds et plus variés. Donizetti apportait avec lui trois nouveaux ouvrages avec lesquels il se proposait d'aborder encore une fois ce redoutable public parisien, dont il n'avait pu éveiller la sympathie quelques années auparavant. Ses trois opéras étaient : *la Fille du Régiment*, *les Martyrs* et *la Favorite*. *Les Martyrs* avaient été composés à Naples pour ce pauvre Nourrit, qui en avait tracé lui-même le libretto d'après le *Polyeucte* de Corneille. La censure napolitaine n'en avait pas permis la représentation. *La Favorite*, qui, sous le titre de *l'Ange de Nisida*, était destinée au théâtre de la Renaissance, fut disposée pour l'Académie royale de musique, et un quatrième acte fut ajouté aux trois dont se composait la partition primitive. Aucun de ces trois ouvrages, représentés successivement dans la même année, ne fut accueilli avec une faveur bien décidée. *La Favorite* elle-même, cette charmante partition qui est aujourd'hui l'une des plus jolies conquêtes de notre première scène lyrique, ne s'accrédita parmi nous que lentement.

Après avoir joui pendant quelques mois du succès de *la Favorite*, Donizetti repartit pour l'Italie. En 1842, il se rendit à Vienne, où il composa la *Linda di Cha-*

Digitized by Google

mouni, qui fut accueillie avec enthousiasme par cette population de musiciens, et qui valut au compositeur le titre de maître de chapelle de la cour impériale. Il revint à Paris dans le courant de l'année 1843. A peine était-il descendu de voiture, qu'il se mit à improviser, pour le Théâtre-Italien, l'opéra de *Don Pasquale*, dont la musique vive et piquante s'écoute avec aussi peu de fatigue qu'il en a fallu pour la concevoir. On prétend que *Don Pasquale* n'a coûté à Donizetti que huit jours de travail, ce qui lui fit dire plaisamment, en entendant raconter que Rossini en avait mis quinze à écrire *le Barbier de Séville :* « Cela ne m'étonne pas, il est si paresseux ! »

On riait encore des bouffonneries du vieux *Don Pasquale*, que Lablache jouait à ravir, lorsque l'administration de l'Opéra, prise au dépourvu et ne sachant comment traverser la saison d'hiver qui s'approchait à grands pas, s'adressa à Donizetti pour avoir un ouvrage nouveau. Le maestro accepta la proposition avec la désinvolture ordinaire de son caractère, et, dans l'espace de deux mois, il écrivit l'énorme partition de *Dom Sébastien*. Cet opéra, qui renferme plusieurs morceaux d'un beau caractère, échoua devant le public, tant à cause du libretto, qui manquait d'intérêt, que par des accidents de mise en scène et une exécution imparfaite. La composition hâtive de *Dom Sébastien*, dont on venait arracher à Donizetti les feuilles encore humides, porta un coup funeste à sa santé. En sortant de la répétition générale, il dit à un ami qui l'accompagnait : « Je me sens bien mal ! *Dom Sébastien* me tue. »

Cependant il fit encore un voyage à Vienne, où l'appelaient ses fonctions de maître de chapelle de la cour. Accueilli dans cette ville avec beaucoup d'empressement par tous ceux qui le connaissaient, et particulièrement par la famille impériale, Donizetti ne tarda pas à donner des

Digitized by Google

signes non équivoques d'aliénation mentale. Il revint à Paris dans le courant de l'année 1845. Nous eûmes alors la douleur de le rencontrer plusieurs fois accompagné d'un domestique, l'œil éteint, le front chargé d'un voile sinistre. On le transporta, vers le mois de janvier 1846, dans une maison de santé à Ivry, où il est resté jusqu'au mois de juin 1847. Entré dans une autre maison de l'avenue Châteaubriand, il en sortit au mois de septembre de la même année, pour retourner dans son pays. En passant par Bruxelles, il y eut une attaque de paralysie, qui se renouvela à Bergame le 1er avril 1848, et l'emporta sept jours après à l'âge de cinquante ans. La ville de Bergame tout entière voulut assister à ses funérailles, qui furent célébrées avec une grande solennité. L'homme aimable et affectueux y fut aussi regretté que le compositeur illustre.

Doux, poli, obligeant, d'un esprit vif et cultivé, d'un commerce agréable, Donizetti justifiait de telles sympathies par son caractère comme par son talent. La famille impériale d'Autriche le traitait presque comme un enfant de la maison, et l'archiduc Charles l'avait admis dans son intimité. Les qualités aimables qui le faisaient rechercher dans le monde, l'auteur de *Lucia* les portait aussi dans la famille. Il avait conservé une profonde vénération pour la mémoire de son père, dont il gardait pieusement quelques gages de tendresse. Donizetti avait eu plusieurs sœurs et trois frères, dont l'aîné est chef de toute la musique militaire de l'empire ottoman. Il avait épousé, à Rome, la fille d'un avocat de cette ville, qui mourut du choléra en 1835, après quelques années de mariage. Il avait eu d'elle deux enfants, qu'il perdit dans un âge encore tendre. Toute son affection s'était reportée sur un frère de sa femme, M. Vasselli, qu'il traitait comme son propre fils. Une vive et délicate organisation d'artiste prêtait un charme nouveau à toutes ces qualités. Donizetti chantait avec goût, comme

Digitized by Google

presque tous les compositeurs italiens, et s'était occupé d'une façon toute spéciale du mécanisme de la voix humaine, sur laquelle il fit même un travail qu'il adressa à l'Institut de France. Il accompagnait dans la perfection, et lisait la musique des autres comme il composait la sienne, avec une facilité incroyable. Extrêmement sensible au succès, il doutait toujours de lui-même et préjugeait mal de l'accueil qu'on ferait à ses ouvrages. Le jour de la première représentation de *la Favorite*, il alla se promener aux Champs-Élysées jusqu'à une heure du matin, ne voulant pas assister à ce spectacle plein d'angoisses où les inspirations les plus intimes de l'âme sont livrées à la discussion d'une assemblée d'êtres inconnus. Aussi a-t-il été le premier compositeur italien qui ait refusé de paraître à l'orchestre pendant les trois premières représentations d'un opéra nouveau, ainsi que l'exigeait l'usage depuis un temps immémorial.

L'œuvre de Donizetti est considérable; il se compose d'une foule de morceaux de chant séparés, de cantates, de messes, et de soixante et quelques opéras : on a aussi de lui, encore inédit, un petit opéra en un acte, et la partition du *Duc d'Albe*, qui n'est pas achevée. Essayons d'apprécier le mérite, de saisir la physionomie de ce musicien brillant et facile dont la mort prématurée a peut-être empêché le complet développement.

Lorsque Donizetti fit ses premiers pas dans la carrière dramatique, en 1818, Rossini était dans la plénitude de sa gloire, puisqu'il avait déjà produit *Tancredi*, *le Barbier de Séville*, *la Gazza ladra* et *Otello*. Il allait entrer dans la seconde phase de son génie, dont *la Donna del Lago*, *Mosè*, *Zelmira* et *Semiramide* sont l'éclatante manifestation. Pour résister à l'admiration qu'avait excitée en Italie une telle succession de chefs-d'œuvre, pour ne pas se laisser éblouir par l'éclat d'une aussi vive lu-

Digitized by Google

mière, il aurait fallu une nature fortement trempée; lors même que Donizetti eût été doué de cette originalité puissante qui s'assimile tout ce qu'elle absorbe, il n'aurait pas échappé à l'influence que les œuvres de Rossini devaient exercer sur son talent. En effet, dans l'histoire des beaux-arts, il n'y a rien de plus commun que de voir les génies les plus vigoureux commencer par imiter les maîtres qu'ils trouvent en possession de la faveur du public, ou bien ceux vers lesquels ils se sentent attirés par une affinité secrète de leur nature. La jeunesse est rarement originale; elle vit d'abord des sentiments et des idées qu'elle a puisés dans la famille et dans le milieu social où la destinée l'a fait naître. Ce n'est que lentement, et après avoir été mûris par le temps, que les êtres supérieurs brisent l'enveloppe qui les retenait captifs, qu'ils épurent les éléments dont on les avait nourris, et qu'ils dégagent leur personnalité. Tout homme qui a fait époque dans l'histoire de l'esprit humain a dû balbutier la langue de sa nourrice avant de trouver celle de son âme. Mozart a formé son style enchanteur en imitant, dans sa jeunesse, George Benda, Emmanuel Bach, Hændel, Gluck et Haydn; Beethoven s'est inspiré de Mozart, et Rossini a dévalisé la moitié de ses contemporains, tels que Mayer, Paër, Generali, qu'il a laissés bien loin derrière lui, et dont il a mêlé les emprunts mélodiques avec ceux qu'il avait faits à l'instrumentation de l'école allemande. L'imitation est un besoin de la nature humaine. C'est l'acte par lequel la vie des générations qui s'éteignent est transmise à celles qui arrivent. Les hommes ordinaires consomment les idées du passé et les transmettent intactes sans rien y ajouter, tandis que les êtres prédestinés fécondent l'héritage des siècles par l'activité de leur génie. C'est ainsi que le progrès s'accomplit toujours, sans rompre avec la tradition.

Toutefois il y a deux espèces d'imitation, deux manières

Digitized by Google

de s'approprier la pensée dont on n'a pas eu la première initiative : l'une naïve, qui procède par l'inspiration, et qui est un résultat de la parenté, de la consanguinité des génies; l'autre réfléchie, préméditée par la volonté qui s'imagine pouvoir surprendre le secret de la vie et dérober clandestinement le bien d'autrui dont elle prétend se glorifier. La première est légitime et féconde : c'est la divination de l'esprit par l'esprit, l'intuition de l'âme qui s'assimile le souffle d'une autre âme et s'identifie avec elle, c'est enfin la perpétration des races intellectuelles, la manifestation d'une loi nécessaire au progrès de l'esprit humain. La seconde est stérile et fallacieuse, parce que ceux qui la pratiquent s'en prennent à la lettre de l'œuvre qu'ils voudraient reproduire, et qu'incapables d'être jamais émus, ils croient faire illusion et simuler la passion qu'ils ne ressentent pas, en imitant par artifice le langage de l'amour. Ceux-ci sont des plagiaires qui ne trompent personne, ceux-là sont des disciples qui fondent des écoles. L'antiquité a exprimé ce double phénomène de l'imitation, au point de vue de l'esprit et de la forme, par une fable charmante et profonde. Lorsque Prométhée conçut le projet insensé de créer un homme avec un peu d'argile et un peu d'eau, il s'aperçut que l'être qu'il venait de façonner avec ses mains avait un petit défaut, le même défaut dont était affecté aussi le cheval de Roland : c'est qu'il ne marchait pas. Prométhée fut obligé de remonter au ciel pour y chercher une étincelle de vie dont il pût animer sa froide créature. Il en est ainsi des plagiaires, qui peuvent bien dérober aux maîtres les artifices du langage; mais il n'y a que le disciple, que le fils légitime, qui ait la faculté de reproduire le génie de son père.

La carrière si courte et si brillante de Donizetti peut se diviser en deux phases assez distinctes : dans la première, qui commence en 1818 et se prolonge jusqu'en 1831, il ne fait qu'imiter, avec plus ou moins de bonheur et de

Digitized by Google

dextérité, les idées et la manière de Rossini; dans la seconde, qui dure jusqu'en 1845, sans rompre tout à fait avec celui dont il procède, Donizetti développe les qualités particulières de son talent, qu'il ajoute à l'héritage paternel. Parmi les soixante et quelques opéras qui sont sortis de sa plume trop facile, voici quels sont les plus remarquables et les plus connus : *Anna Bolena, Parisina, Lucrezia Borgia, Lucia, Marino Faliero, la Favorite, l'Elissire d'amore* et *Don Pasquale.* Dans chacun de ces ouvrages, il y a des morceaux distingués; *Marino Faliero, Lucrezia Borgia, les Martyrs,* contiennent même des pages d'une haute et belle facture. Cependant il nous semble que les meilleures qualités de l'auteur se trouvent résumées dans *Anna Bolena, Lucia* et *la Favorite,* pour le genre sérieux; dans *l'Elissire d'amore* et *Don Pasquale,* pour l'opéra buffa.

Anna Bolena, comme nous l'avons dit, avait été composée à Milan pour mesdames Pasta, Rubini et Galli. Le sujet du libretto, tiré de l'histoire d'Angleterre, était parfaitement choisi pour faire ressortir les qualités dominantes des trois virtuoses que nous venons de nommer. Dans le premier acte, on remarque tout d'abord la charmante romance *Deh! non voler costringere,* d'un caractère si suave; et l'air que chante la pauvre Anna Bolena, *Come innocente giovane,* où les souvenirs d'enfance, les regrets d'un premier amour et les désabusements de la grandeur sont exprimés d'une manière si touchante. Vient ensuite l'air si connu *Da quel di che lei perduta,* que chante Percy, l'amant de la reine. Le passage qui accompagne ces mots :

Ogni terra ov' io m'assisi
La mia tomba mi sembrò,

est empreint d'une tristesse navrante, et l'allégro de ce morceau exquis est supérieur peut-être à l'andante qui le

Digitized by Google

précède. Il faut citer encore un très-beau quintetto et le finale qui termine le premier acte. L'adagio du quintetto est surtout charmant, et dans la *stretta* du finale on retrouve déjà cette heureuse disposition des voix, cette manière élégante et facile de les grouper et d'en accroître progressivement la sonorité, qui est un des mérites de Donizetti. Au second acte, nous nous contenterons de nommer l'air, *Vivi tu, te ne scongiuro*, que Rubini disait d'une manière inimitable. Qui n'a pas entendu ce grand virtuose dans ce morceau plein de grâce, de rêverie et de passion, ne peut se faire une idée de la puissance de l'art de chanter.

Lucia di Lammermoor est incontestablement le chef-d'œuvre de Donizetti. C'est la partition la mieux conçue et la mieux écrite qu'il nous ait laissée, celle où il y a le plus d'unité, et qui renferme les plus heureuses inspirations du cœur. Chaque morceau en est ravissant et parfaitement en situation. L'introduction, dans laquelle se dessine le caractère vigoureux d'Asthon, est d'un bon style et tout à fait en harmonie avec le drame lugubre et tendre qui va se dérouler. Le duo entre Lucie et son amant Edgard est plein de passion, surtout l'allégro, qui est devenu populaire. Celui pour baryton et soprano entre Lucie et son frère Asthon est aussi très-distingué, bien qu'il rappelle des idées connues, et particulièrement un duo d'*Elisa e Claudio* de Mercadante. Le finale du premier acte se recommande par des qualités de premier ordre. Le sextuor qui s'y trouve encadré est certainement l'un des morceaux d'ensemble les plus dramatiques qu'il y ait au théâtre. Y a-t-il rien de plus pénétrant que cette phrase de la partie d'Edgard :

T'amo, ingrata, t'amo ancor!

Chaque mot est un sanglot de douleur qui vous remue jusqu'au fond de l'âme. Dans ce beau sextuor, les voix

Digitized by Google

sont groupées avec un art merveilleux. Donizetti a reproduit souvent depuis la combinaison harmonique de cet admirable sextuor. La *stretta* du finale est pleine de vigueur. On n'a pas oublié sans doute l'imprécation que Rubini lançait avec tant de fureur :

Maledetto sia l'instante!

Au second acte, on trouve encore un fort beau duo, et puis l'air final que chante Edgard expirant au pied du château de sa bien-aimée. Jamais on n'a mieux exprimé que dans cet air délicieux le cri suprême de l'amour, les chastes voluptés et les divines espérances d'un cœur qui aspire à un monde meilleur. Le célèbre ténor Moriani a fait courir toute l'Italie avec ce morceau, qu'il interprétait d'une manière extrêmement remarquable : on aurait dit, en l'écoutant, une mélodie de Platon chantée par une âme chrétienne.

La Favorite n'est pas tout à fait un opéra aussi bien réussi et aussi complet que celui que nous venons d'apprécier. Le style en est fort inégal : des idées vulgaires se mêlent souvent aux plus nobles inspirations, et altèrent, par leur contact, cette unité de conception qui est le cachet des œuvres vraiment belles. La romance du premier acte, *Un ange, une femme inconnue,* est touchante; le duo entre Fernand et Léonor ne se recommande que par l'allégro *Toi, ma seule amie,* qui est d'un assez bon sentiment. La romance *Pour tant d'amour,* que chante le roi Alphonse au troisième acte, est une agréable cavatine de virtuose. L'andante de l'air de Léonor, *O mon Fernand,* est sans doute d'un goût plus sévère; mais l'allégro qui suit n'est qu'une mauvaise cabalette. Le finale du troisième acte, ainsi que le chœur qui le précède et le prépare, est très-vigoureux et d'un très-bel effet dramatique. Les airs de danse sont faciles et élégants. C'est au qua-

Digitized by Google

trième et dernier acte, écrit à Paris dans un instant propice, que le compositeur a retrouvé toute la tendresse de son génie. Le chœur de moines qui ouvre la scène, *Les cieux s'emplissent d'étincelles,* est remarquable par l'accent religieux qui le caractérise. La romance *Ange si pur,* qui avait appartenu d'abord à une partition restée inachevée, *Le duc d'Albe,* est une inspiration ravissante. Quant au duo final entre Léonor et Fernand, et surtout à l'allégro qu'ils chantent enlacés d'une étreinte suprême :

C'est mon rêve perdu
Qui rayonne et m'enivre !...

c'est l'un des plus beaux élans de la passion qui aient été rendus en musique.

La partie comique de l'œuvre de Donizetti est beaucoup moins importante et surtout moins originale que ses opéras sérieux. L'imitation de Rossini y est flagrante, et se retrouve à chaque page. Dans *l'Elissire d'amore* on remarque, au premier acte, un fort joli duo entre le charlatan Dulcamara et le jeune paysan Nemorino; et puis le finale, qui est un morceau charmant, rempli de détails piquants et d'une gaieté douce et facile. Au second acte, il y a encore un duo fort agréable entre le charlatan et la sémillante Adina, ainsi que la jolie romance que tout le monde connaît, *Una furtiva lacrima.*

L'opéra de *Don Pasquale* n'a pas, il s'en faut, la même distinction que celui de *l'Elissire d'amore.* On y trouve cependant deux duos pleins de verve, un charmant quatuor et une délicieuse sérénade devenue populaire.

L'instrumentation de Donizetti est brillante, quelquefois vigoureuse, mais rarement originale. Elle ne se distingue ni par le choix heureux des timbres, ni par le piquant des modulations et la nouveauté des harmonies. On sent qu'il traitait son orchestre avec trop de légèreté, qu'il l'écrivait

Digitized by Google

trop vite, sans se donner le temps d'assortir les couleurs et de combiner les nuances. Il entend à merveille l'art d'accompagner les voix sans les fatiguer; mais il abuse des formules, des progressions connues, du crescendo, des rhythmes et des instruments criards et vulgaires, qui surexcitent la sensibilité nerveuse et enivrent l'oreille aux dépens de l'émotion du cœur et des plaisirs de l'intelligence. Donizetti était trop pressé de vivre et de produire pour attendre dans le silence l'heure bénie de l'inspiration. Venu au monde quelques années après Rossini, Donizetti subit d'abord l'empire de ce maître tout-puissant, dont il reproduit les idées et les formes avec une naïveté et une dextérité charmantes. Les succès de Bellini, qui apparaît dans la carrière vers 1827, font également impression sur lui; et, sous la double influence de ces deux génies si différents, il écrit *Anna Bolena*, où il est impossible de méconnaître la rêverie pénétrante, la sobre et tendre mélopée, qui caractérisent l'auteur du *Pirata*, de la *Sonnambula* et des *Puritani*. Mûri par l'expérience, dans toute la vigueur de l'âge et du talent, Donizetti se dérobe enfin aux impressions du dehors; et, dans un instant suprême, il crée un chef-d'œuvre, *Lucia di Lammermoor*, où il a condensé ses plus heureuses inspirations et son meilleur style. Tout ce qu'il a fait depuis porte l'empreinte plus ou moins accusée de cette délicieuse partition, qui est le fruit des idées littéraires et du mouvement musical qui se sont produits en Italie depuis 1830, c'est-à-dire depuis l'abdication de Rossini. C'est ici le lieu de caractériser en peu de mots ce mouvement, et d'apprécier le mérite des principaux compositeurs qui l'ont provoqué ou qui lui ont obéi.

Lorsque parut Rossini, en 1812, les grands maîtres italiens de la seconde moitié du dix-huitième siècle n'existaient plus, ou du moins ils avaient cessé d'écrire, car

Digitized by Google

Paesiello n'est mort qu'en 1816. Au milieu des nombreux et pâles imitateurs qui s'étaient partagé leurs dépouilles et reproduisaient leurs formes alanguies, trois compositeurs d'un talent plus original se disputaient l'empire de la mode : Mayer, Paër et Generali. Mayer, né dans un village de la Bavière, débuta sur la scène italienne vers 1794; il s'était acquis une assez belle renommée par trois ou quatre partitions, telles que la *Ginevra di Scozzia, Medea, la Rosa bianca e la Rosa rossa,* qui ne sont pas oubliées des connaisseurs. Une orchestration un peu plus nourrie que celle de ses contemporains, une certaine expérience dans l'art de traiter les morceaux d'ensemble, des idées mélodiques un peu courtes, mais qui ne sont dépourvues ni d'éclat, ni d'élévation, ni même de cette tendresse un peu voilée d'où semble jaillir un reflet de la sentimentalité allemande, telles sont les qualités qu'on remarque dans les opéras de Mayer. Paër, que nous avons tous connu à Paris, où il est mort membre de l'Institut le 3 mai 1839, était un musicien plus habile et d'une imagination plus variée que Mayer. Né à Parme en 1771, il fut appelé en 1797 à Vienne, où il eut l'occasion d'entendre les opéras de Mozart, qui firent sur lui une grande impression, et lui donnèrent le goût d'une instrumentation plus énergique et plus colorée que celle de la plupart de ses compatriotes. La *Griselda, Camilla* et l'*Agnese,* ses meilleurs ouvrages, sont le résultat de cette double tendance de son talent, une sorte de compromis entre l'école allemande et l'école italienne. Generali, au contraire, est tout Italien. Il a déjà le brio, le scintillement mélodique et un peu de cette vivacité de style qui seront le partage de celui dont il a été le précurseur.

C'est au milieu de ces idées et de ces formes musicales sonores, tendues et un peu creuses, qui ne sont pas sans analogie avec ce que nous appelons en France la littéra-

Digitized by Google

ture de l'empire, que s'éleva Rossini, plein de jeunesse et d'audace, prenant son bien partout où il le trouvait, parce qu'il savait s'approprier tout ce qu'il dérobait. Son œuvre, aussi considérable que varié, se fait remarquer par l'éclat de l'imagination, par l'abondance et la fraîcheur des motifs, par la puissance des accompagnements et la nouveauté des harmonies, par la véhémence, la splendeur et la limpidité qu'il donne au langage de la passion. Génie éminemment italien, tout empreint de l'esprit bruyant et sensuel de son époque, Rossini rompt violemment avec les maîtres qui l'ont précédé. Il débouche du dix-huitième siècle comme d'une vallée ombreuse et paisible, et s'avance vers l'avenir avec l'impatience d'un dominateur. On dirait Bonaparte descendant la cime des Alpes pour conquérir les plaines lumineuses de la Lombardie.

Le mouvement philosophique et littéraire qui éclata à la chute de l'empire, comme un cri de liberté, a commencé à pénétrer aussi en Italie vers 1820. Ce mouvement, né de l'esprit d'indépendance et du besoin de relever l'idéal de la nature humaine avilie par le despotisme; cet ensemble de doctrines étranges, mélange d'aspirations religieuses, de ressouvenirs du passé, de naïves et tendres rêveries qui venaient par delà les monts, comme un souffle spiritualiste des races du Nord envahissant la civilisation relâchée des peuples du Midi, suscitèrent une école de novateurs ardents, parmi lesquels figurent Manzoni et Silvio Pellico. Appuyés sur ce principe, que les arts doivent être l'expression des émotions vraies et intimes de l'âme; excités par la traduction récente des chefs-d'œuvre de Gœthe et de Schiller, des poëmes de Byron et des romans de Walter Scott, ces hommes distingués s'efforcèrent d'imprimer à la littérature de leur pays un caractère plus sérieux, plus chaste et plus logique, de rajeunir toutes les formes de la poésie et de l'imagination. La musique ne tarda pas à suivre l'impulsion

Digitized by Google

générale des esprits, et ce fut Bellini qui essaya de lui faire subir cette nouvelle transformation.

Né à Catane le 3 novembre 1802, Vincenzo Bellini fit ses premières études musicales au conservatoire de Naples, sous la direction de Tritto, et puis de Zingarelli. Après avoir obtenu un succès d'encouragement au théâtre de Saint-Charles par un opéra de *Bianca e Gernando*, représenté en 1826, il fut appelé à Milan l'année suivante, où il composa le *Pirata* ponr madame Pasta et Rubini. Cet ouvrage eut un très-grand succès, et révéla à l'Italie le nom de Bellini et celui de son admirable interprète. En 1828, il composa dans la même ville la *Straniera*, et puis la *Sonnambula* en 1831. Cette délicieuse partition, écrite également pour madame Pasta et Rubini, fut chantée au théâtre de la Canobiana, et y excita les plus vifs transports. Heureux de tant de succès faciles, il essaya d'agrandir son style dans la *Norma*, qui a été la dernière création de madame Pasta, et puis il vint à Paris en 1833. Après une courte excursion à Londres, il revint parmi nous dans le courant de l'année 1834, et composa *les Puritains* pour les quatre célèbres virtuoses qui faisaient alors la fortune du Théâtre-Italien, c'est-à-dire pour madame Grisi, Tamburini, Lablache et Rubini, son chanteur favori. Il mourut six mois après la première représentation de cet opéra charmant, comme un oiseau du ciel qui vient d'exhaler l'*ultimo suo lamento*. Nature fine et délicate, génie mélodique plus tendre que fort et plus ému que varié, Bellini échappe à l'influence de Rossini, et s'inspire directement des maîtres du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement de Paesiello, dont il a la suavité, et dont il aime à reproduire la mélopée pleine de langueur. Cette affinité est surtout frappante dans la *Sonnambula*, la partition qui exprime le mieux la personnalité du jeune maestro, et qu'on dirait être la fille de la *Nina* encore tout

Digitized by Google

émue de la douleur maternelle. Musicien d'un instinct heureux, qu'une éducation hâtive n'avait pas suffisamment développé, Bellini ne trouvait pas seulement dans l'émotion de son cœur des mélodies exquises et originales, mais il rencontrait parfois aussi des harmonies piquantes, comme dans le beau quatuor des *Puritains*, l'ouvrage le mieux écrit qu'il ait laissé. Son instrumentation, généralement faible, ne manque pourtant pas d'une certaine distinction. Il en emprunte la plupart des éléments à l'orchestre de Rossini et quelquefois à celui de Weber, comme on peut le remarquer dans l'introduction des *Puritains*. Son œuvre, peu varié, d'un caractère plus élégiaque que vraiment dramatique, se distingue par une déclamation sobre, contenue, où circule une émotion sincère ; par des chants peu développés, et qui n'ont pas la splendeur luxuriante de ceux de Rossini, mais qui vous remuent profondément, parce qu'ils sont une émanation réelle de l'âme et non pas le produit de l'artifice. Né dans une contrée bienheureuse, l'oreille enchantée dès l'enfance par les mélodies plaintives que redisent depuis des siècles les pâtres de la Sicile ; le cœur rempli de cette mélancolie sereine que vous inspirent, dans les pays aimés du soleil, les grandes ombres du soir et l'horizon infini de la mer : mélancolie dont on trouve déjà l'expression dans Théocrite, dans quelques madrigaux de Gesualdo au seizième siècle, mais surtout dans Pergolèse et dans Paesiello, Bellini mêle ces accents natifs de son génie méridional à la rêverie, aux aspirations brumeuses et panthéistiques de la littérature allemande et anglaise, et il en forme un tout exquis, plein de charme et de mystère.

M. J. Verdi, le dernier venu des compositeurs italiens, et dont les opéras font aujourd'hui les délices de ses compatriotes, est un talent d'un genre tout opposé à celui de Bellini. Né dans les environs de Milan, on assure qu'il a appris les éléments de la musique d'un vieil oncle, curé de

Digitized by Google

village, qui de très-bonne heure l'exerça à chercher des accords sur l'orgue de la petite église de l'endroit; le bon Dieu et l'expérience ont fait le reste. Le premier ouvrage qui l'a fait connaître est *Nabuchodonosor,* qui fut représenté à Milan avec un très-grand succès. Il a écrit depuis une douzaine de partitions qui ont été accueillies avec enthousiasme dans toutes les villes d'Italie, excepté à Naples. Dans le pays de Rossini, on ne chante plus que la musique de M. Verdi; ses mélodies stridentes retentissent sur toutes les places publiques. L'auteur de *Nabuchodonosor,* d'*Ernani,* des *Deux Foscari,* des *Lombardi,* dont la partition, arrangée pour la scène de l'opéra sous le titre de *Jérusalem,* n'y a obtenu qu'un succès médiocre, unit un esprit sérieux à une imagination plus élevée que féconde. Ses idées ne sont dépourvues ni d'éclat ni même de puissance, mais elles tournent dans un cercle assez restreint; et comme il ne sait pas en varier l'aspect par l'art des développements, il arrive vite à la formule, qui est le signe de l'indigence. M. Verdi recherche volontiers les effets dramatiques : on voit qu'il s'en préoccupe souvent; et s'il parvient quelquefois à les réaliser, ce n'est que par une explosion subite d'une sonorité grossière qui lui échappe des mains, et non par la succession progressive des nuances, à la manière des maîtres. Il abuse souvent de l'unisson; or, l'unisson, étant de sa nature un procédé facile et monotone, demande à être employé avec beaucoup de ménagement, et seulement alors qu'on veut reposer l'oreille fatiguée d'une harmonie abondante. C'est ainsi qu'un maître d'hôtel habile fait apparaître au milieu d'un splendide banquet quelques mets rustiques pour rafraîchir le palais échauffé des convives. L'orchestre de M. Verdi est à la fois bruyant et vide, ou trop sonore, ou trop pauvre. Il affecte d'accompagner la voix humaine par les instruments les plus vulgaires, tels que le cornet à piston,

Digitized by Google

par exemple, dont l'éclat excessif, joint aux rhythmes bondissants qu'affectionne le compositeur, est plus digne du bal masqué que d'un drame sérieux. Ses opéras, mal écrits pour les voix, qu'il soumet aux plus violents exercices, ont porté une atteinte funeste à l'art de bien chanter; et son talent, dépourvu de souplesse et de charme, qui se nourrit des mauvaises traditions des écoles allemande et française, doit être considéré comme un talent de décadence.

Quant à Jean Pacini, l'auteur de la *Niobe*, de *l'Ultimo Giorno di Pompeia*, de *Safo* et de trente autres opéras plus ou moins connus, ce n'est qu'un imitateur facile de Rossini. Reste M. Mercadante, musicien instruit et fort habile, mais à qui le ciel a refusé le don de l'originalité. Après avoir marché aussi sur les traces de Rossini et s'être ingénié à reproduire la manière de Bellini, le voilà qui ambitionne aujourd'hui la triste gloire de M. Verdi. L'opéra d'*Elisa e Claudio*, son premier succès, est resté son meilleur ouvrage.

Le caractère de l'école italienne s'est, on le voit, considérablement modifié depuis que Rossini n'écrit plus. L'influence de la littérature étrangère et des nouvelles théories sur l'art dramatique a excité les compositeurs du pays de Cimarosa à rechercher l'expression violente de la passion, à délaisser la peinture des sentiments aimables et délicats pour celle des sombres emportements de l'âme. Une sorte de mysticisme s'est emparé de l'imagination sereine des Italiens. Leurs mélodies, plus sobres, d'un accent plus intime et plus tendre peut-être, sont moins développées, moins splendides et d'un style moins élevé que celles de Rossini. Les duos, les trios, et en général tous les morceaux d'ensemble ont été conçus sur un plan plus restreint. L'art de traiter un thème et d'en tirer les conséquences qu'il renferme, par l'enchaînement des épisodes et des

Digitized by Google

modulations, a été négligé; l'instrumentation est devenue plus grossière, et n'a plus cette plénitude et cette variété élégante qu'on admire dans *Otello* et dans *Semiramide*. Entre les mains des successeurs de Rossini, l'art musical s'est évidemment abaissé, l'expression dramatique s'est appauvrie et a pris l'exagération et la monotonie du mélodrame. L'opéra italien n'est plus aujourd'hui qu'un tableau de genre.

C'est dans ce milieu que s'est reproduit Donizetti. Musicien plus habile, plus vigoureux, mais moins original que Bellini, talent plus fécond et plus varié que Mercadante et M. Verdi, supérieur à Pacini et à tant d'autres compositeurs de cet ordre, Donizetti doit occuper le premier rang après le rang suprême, qui appartient au génie. Il sera classé dans l'histoire de l'art immédiatement après Rossini, dont il a été le plus brillant disciple, et vivra dans la postérité par son chef-d'œuvre de *Lucie*, l'une des plus charmantes partitions de notre siècle. Pour caractériser à la fois la noblesse de son caractère et la tendresse de son talent, il ne faudrait qu'écrire au bas de son portrait ces mots de l'air final de *Lucie* :

O bell' alma innamorata!

Digitized by Google

DOMENICO CIMAROSA

ET

LE MARIAGE SECRET.

Domenico Cimarosa naquit le 17 décembre 1749, dans la petite ville d'Aversa, située entre Capoue et Naples. Son père, Janvier Cimarosa, était un pauvre maçon qui vint s'établir à Naples à l'époque où l'on construisit dans cette capitale le palais de Capo di Monte. Le père et la mère de Cimarosa habitaient une misérable petite maisonnette proche du couvent de Saint-Sévère, qui appartenait aux franciscains. Il n'avait que sept ans lorsque son père se tua en tombant du haut d'un échafaud où il travaillait. Dans sa détresse, la mère de Cimarosa s'adressa à son confesseur, le père Polcano, et lui recommanda son enfant. Le père Polcano, qui était organiste du couvent près duquel habitait la mère du futur compositeur, accueillit l'enfant avec bonté, et lui donna quelques notions de la langue latine. S'étant aperçu de l'esprit vif et des heureuses dispositions de son jeune élève, le bon moine voulut se charger non-seulement de son instruction, mais aussi de son entretien.

Lorsque le père Polcano s'amusait à chanter dans sa cellule en s'accompagnant du clavecin, le jeune Cimarosa, qui était toujours auprès lui, écoutait avec recueillement ces premiers accords d'un art admirable dans lequel il devait exceller un jour. Le bon moine, voyant les rares dispositions de son jeune élève, se mit à lui enseigner

Digitized by Google

aussi la musique; puis il le fit entrer au conservatoire de Sainte-Marie de Lorette en 1761. Cimarosa avait alors douze ans. Là, dans une de ces écoles qui ont été instituées dans le commencement du dix-huitième siècle, et d'où sont sortis les Jomelli, les Piccini, les Guglielmi, les Sacchini, les Paesiello, groupe de chantres immortels qui sont la gloire de l'art et de l'Italie, Cimarosa apprit à chanter d'abord de François Manna, puis il étudia le contre-point sous la direction de Fenaroli, élève de Durante. Platon a dit quelque part que le chant des poëtes est une langue divine qu'ils ont entendu parler dans un autre monde et dont ils se ressouviennent comme d'un rêve de bonheur... Cela est vrai, surtout des hommes comme Cimarosa.

Sorti du conservatoire à l'âge de dix-neuf ans, il se mit à improviser des partitions avec une facilité incroyable. Son succès fut spontané et général. Toutes les villes de l'Italie se disputaient la possession d'un jeune compositeur en qui la musique semblait circuler dans les veines avec la vie. Il alla à Rome, à Florence, à Venise, à Turin, semant partout des chefs-d'œuvre qui excitaient l'enthousiasme des populations. Tant de productions, étincelantes de verve, de grâce et de naturel, répandirent son nom dans toute l'Europe et jusqu'en Russie, où il fut appelé par Catherine, qui avait eu à sa cour les Galuppi, les Traetta, les Paesiello, c'est-à-dire les plus grands maîtres ainsi que les plus fameux chanteurs du dix-huitième siècle.

Cimarosa partit donc pour Saint-Pétersbourg le 11 juillet 1789, en s'embarquant à Livourne, et il arriva dans la caditale de la Russie le 2 décembre 1789; il y fut accueilli avec la plus haute distinction et traité avec munificence. L'impératrice voulut aussitôt l'entendre, et le nomma maître de musique de ses nièces, avec de riches émoluments.

Digitized by Google

Une cantate intitulée *la Felicità inaspettata*, plusieurs opéras, entre autres *Cleopatra* et *la Vergine del Sole*, une messe de *Requiem*, furent les principaux ouvrages qu'il a composés pendant les trois années qu'il a séjourné en Russie. *La Vergine del Sole* surtout y a obtenu un brillant succès.

Les rigueurs du climat ayant affaibli sa santé, Cimarosa quitta la Russie en 1792 et s'arrêta à Vienne, où il a écrit son immortel chef-d'œuvre : *il Matrimonio segreto*. Il revit l'Italie en 1793, qu'il parcourut encore en triomphateur, composant toujours avec la même fécondité et la même fraîcheur. De retour à Naples vers 1799, dans ce doux pays qui l'avait vu naître, il s'y trouvait lors de l'entrée de l'armée française sous la conduite du général Championnet. Son âme généreuse se laissa éblouir par l'espoir de la liberté, il crut à l'existence de la république parthénopéenne, et faillit être victime de la sanglante réaction opérée par le cardinal Ruffo et ses sicaires. Il fut mis en prison; et, sans l'intervention de l'ambassadeur de Russie, la fille de Marie-Thérèse, l'infâme Caroline de Naples, aurait immolé à sa fureur cet oiseau de paradis égaré sur la terre. Il alla se réfugier à Venise, où il est mort de douleur le 11 janvier 1801, âgé de cinquante et un ans et un mois.

L'œuvre de Cimarosa est considérable. Il se compose au moins d'une centaine d'opéras et d'une foule de morceaux détachés qui sont restés enfouis dans les bibliothèques des amateurs, car, dans ce temps-là, on gravait très-peu de musique. Cimarosa a essayé tous les styles : il a composé des opéras *buffa*, des opéras *seria*, des cantates, des oratorios, des messes; et, parmi ses opéras sérieux, les plus remarquables sont : *Cajo Mario* et *Gli Orazi e i Curiazi*, qui fut écrit à Venise en 1794. C'est aussi dans cette ville qu'il a composé, en 1781, *il Convitato di Pietra*,

Digitized by Google

c'est-à-dire un don Juan qui excita un tel enthousiasme à la première représentation, que le public et les gondoliers reconduisirent Cimarosa jusqu'à son logement, en l'éclairant avec des flambeaux.

Gli Orazi e i Curiazi est l'opéra sérieux de Cimarosa le plus connu en Europe. Sous l'empire, il était souvent exécuté à la cour de Napoléon par la Grassini et Crescentini, deux grands virtuoses pour lesquels Cimarosa avait écrit cet ouvrage. Je compte parmi les beaux jours de ma vie celui où il me fut donné d'entendre madame Grassini chanter, à l'âge de cinquante ans, l'air si suave des Horaces : *Quelle pupille tenere.* Quel style, quelle large manière de phraser, quels accents pénétrants! Oh! que nous sommes loin de pareils chanteurs [1]! Malgré les beautés qui se trouvent répandues dans les ouvrages sérieux de Cimarosa, le genre où brillait surtout son génie, et dans lequel il n'a jamais été surpassé, c'est celui de l'opéra buffa. Là il est vraiment incomparable. Rien n'égale la vivacité et la justesse de son esprit, l'élasticité de sa verve, l'entrain et la fluidité de son style, la variété, l'abondance et la fraîcheur de ses idées. Sa gaieté éclate comme la lumière et se communique avec la même rapidité. C'est une bonhomie, une rondeur et une grâce parfaites. Qui ne connaît le joli air *Sei morelli, delle trame deluse;* le charmant duo plein de malice *Lena cara, Lena bella, de' traci amanti;* l'air bouffe *Mentre io era un fraschetone,* etc., et cent autres morceaux que que nous pourrions citer? Mais c'est dans *le Mariage secret* surtout que se trouvent réunies les plus suaves inspirations de son génie.

Nous avons déjà dit que c'est à Vienne, en 1792, un an après la mort de Mozart, que fut composé ce chef-

[1] Joséphine Grassini, née dans les environs de Milan en 1773, est morte dans cette ville au mois de janvier 1850, âgée de soixante-dix-sept ans.

Digitized by Google

d'œuvre. Il semblait que Cimarosa ait voulu se recueillir et honorer la mémoire de l'auteur de *Don Juan*, en écrivant une partition que le maître allemand eût signée de son nom immortel.

Le Mariage secret est le modèle des opéras de demi-caractère, du vrai comique tempéré par la grâce et le sentiment. C'est la peinture charmante de ces joies sans malice et de ces passions sans remords qui éclatent au sein d'une famille bien ordonnée et dans une âme sereine qui n'est agitée ni par les aspirations à l'idéal, ni par les soucis cuisants des besoins matériels. C'est un tableau charmant de la vie comme le rêvait Rousseau, la réalisation de ce petit drame bourgeois relevé d'élégance que Diderot et Lessing ont cherché avec tout le dix-huitième siècle. Chaque personnage a une physionomie qui lui est propre, et chaque morceau est un tout délicieux. L'ouverture d'abord, qui débute par un gazouillement de violons au milieu duquel s'élèvent quelques sons voilés de la flûte comme un soupir qui s'échappe d'un cœur oppressé, annonce bien, par un mélange de gaieté et de tendresse, le caractère de cette simple histoire de la vie. Puis vient le duo si exquis, *Cara;* l'autre, tout aussi charmant qui lui succède, *Io ti lascio;* l'air de Geronimo, *Udite, tutti udite,* qui vaut à lui seul toute une comédie; le trio si connu des trois femmes, dans lequel se dessinent trois caractères différents dans un ensemble harmonieux; le quatuor *Sento in petto,* écrit de main de maître, et puis le finale qui termine le premier acte.

Le second acte commence par ce fameux duo de basse qui a servi de modèle à Rossini pour tous ceux qu'il a composés dans ce genre, sans qu'il ait jamais pu l'égaler. Vient ensuite le plus bel air de ténor qui existe au monde, *Pria che spunti in ciel l'aurora.* On raconte qu'avant d'essayer à peindre la situation touchante de cet amant qui propose à sa fiancée de quitter la maison paternelle, Cimarosa

Digitized by Google

voulut se reposer pendant quinze jours. Chaque matin, il allait se promener le long du Danube, respirant à pleins poumons les parfums de la campagne. Lorsque son âme se fut ainsi rafraîchie au contact de la nature, elle exhala cet hymne de la jeunesse et de l'amour. La première partie de cet air incomparable semble refléter les rayons de l'aurore et avoir été trempée dans la rosée des prairies. Après ce morceau vient un duo *Stendimi pur la mano*, que le public laisse passer ordinairement inaperçu, épuisé qu'il est par tout ce qu'il vient d'entendre.

Qu'on s'imagine une femme élégante, vêtue d'une robe blanche qui lui dessine la taille, fuyant avec son amant la maison paternelle dans le mystère de la nuit. Toute tremblante d'amour et de piété filiale, elle s'appuie sur le bras de son bien-aimé en lui disant les choses les plus tendres. Une porte ouverte sur un jardin laisse pénétrer dans la chambre l'arome des fleurs printanières avec les rayons discrets de la lune. Voilà ce qu'on voit et ce qu'on éprouve en entendant ce duo qui vous enivre et vous transporte dans un monde enchanté. Il y a encore après cela, dans la partition du *Mariage secret*, un beau sextuor et un joyeux finale.

L'orchestre de Cimarosa, sans avoir la plénitude et la variété de celui de Mozart, est peut-être le plus parfait qui existe dans le genre de l'opéra bouffe. Il est clair, nourri, pétillant de verve, d'esprit et de gaieté. Jamais il ne languit, il foisonne d'idées mélodiques et de piquants détails. Cimarosa n'emploie les instruments à vent qu'avec beaucoup de réserve; il est sobre des grossiers effets de sonorité si communs de nos jours; il veut plaire et charmer par le choix des motifs et la séduction de la forme, où l'on trouve la grâce et l'*adorable* fantaisie de l'Arioste.

Le Mariage de Figaro, le Mariage secret et *le Barbier de Séville* sont trois chefs-d'œuvre qui expriment trois

Digitized by Google

nuances bien différentes de la nature humaine. Le rire de Mozart est un rire trempé de larmes, selon la belle expression d'Homère; celui de Cimarosa est le rayonnement d'un caractère heureux et d'une gaieté enjouée et sereine, tandis que le rire de Rossini est plein de malice et de causticité. Entre ces deux derniers maîtres, la différence est très-grande, et ce n'est pas toujours à l'avantage du plus beau génie musical de notre siècle.

On sent que la gaieté de Rossini est fiévreuse et menaçante; il est à Cimarosa ce que Beaumarchais est à Molière: plus mordant que vrai, plus brillant que profond; et, en écoutant cette musique qui vous monte à l'esprit comme une liqueur chargée de gaz, on comprend que l'auteur est né dans un siècle de troubles et de tempêtes, tandis que le chef-d'œuvre de Cimarosa est le fruit exquis d'un moment suprême de l'art, le cri joyeux d'une heure propice de la vie et d'un monde qu'on ne reverra plus.

Après cinquante ans de succès, et après une révolution qui a changé la face du monde, le chef-d'œuvre de Cimarosa est encore plus jeune et plus frais que les partitions écloses de la veille. C'est qu'il ne faut pas confondre la marche du Juif errant avèc le progrès, mot sonore et commode dont on se sert aujourd'hui pour excuser toutes les bizarreries et pour glorifier des conceptions monstrueuses. Nous ne sommes pas un esprit chagrin contempteur du temps où nous vivons; nous savons reconnaître tout ce qu'il y a d'énergie et de puissance dans les travaux de ce siècle bruyant, et nous croyons bien fermement au progrès de l'humanité. Il s'agit seulement de s'entendre sur la signification de ce mot ambitieux.

Si le mouvement est le père du monde, comme l'a dit un philosophe de l'antiquité, c'est à condition d'aboutir à un point fixe qui le limite et suspende son action pendant un temps plus ou moins long; car, si tout changeait incessam-

Digitized by Google

ment, rien ne commencerait et rien ne finirait, et la mobilité éternelle des choses serait la négation même de toute existence. La séve qui fermente et qui circule des racines aux branches de l'arbre s'épanouit en fleur, et puis se transforme en fruit ; le sang qui s'échappe du cœur revient à sa source, après avoir porté la vie dans tous les membres ; la nature entière se meut ainsi dans un cercle que lui a tracé la main de la Providence.

Ce double besoin de fixité et d'expansion, de repos et de mouvement, c'est-à-dire d'ordre et de liberté, constitue la loi qui gouverne aussi l'esprit humain. Créé pour la lutte, condition nécessaire au développement de ses facultés, l'homme ne fait que varier incessamment un thème éternel que Dieu a gravé dans son âme. La raison, dont la mission est d'apercevoir la vérité, marche toujours en avant et ajoute des lumières nouvelles à celles de la veille ; tandis que le sentiment qui aspire à la possession de la beauté s'apaise lorsqu'il l'a trouvée, et, enivré de son amour, il s'endort dans la béatitude. La raison, qui procède par la réflexion, et le sentiment, par la spontanéité, sont rarement d'accord.

Presque toujours la prédominance de l'une de ces deux facultés comprime l'épanouissement de l'autre ; mais lorsqu'elles s'entendent, lorsque, par une intuition divine, le sentiment a trouvé la prémisse que la raison doit féconder, alors ces deux moitiés de nous-mêmes s'enlacent d'une étreinte ineffable et donnent le jour à des œuvres parfaites et à ces siècles d'or qui sont la merveille de l'histoire.

On remarque trois époques dans l'histoire de l'art : d'abord le cri sublime que jette l'instinct à son réveil à la vie, les efforts qu'il fait ensuite pour créer la langue dont il a besoin : c'est le règne de la scolastique ; et puis vient l'instant suprême où le cœur peut exprimer tous les senti-

Digitized by Google

ments qui l'agitent. Le dix-huitième siècle est l'âge d'or de la musique, et Domenico Cimarosa l'un des plus admirables compositeurs qui aient existé [1].

[1] Le libretto du *Mariage secret* est du poëte Bertatti, qui avait succédé à Lorenzo da Ponte comme poëte lauréat de la cour de Vienne.

Digitized by Google

L'ART DU CHANT

EN ITALIE.

LES CONTRALTI. — MADEMOISELLE ALBONI.

A une époque où tant d'esprits se laissent séduire par les magnificences de l'instrumentation au point de négliger la mélodie vocale, il n'est pas sans intérêt de rappeler quelle a été l'influence du chant, et particulièrement du chant italien, sur les destinées de l'art musical. En ce moment même [1], une cantatrice d'élite rend au public parisien des émotions, des jouissances, que les opéras nouveaux lui donnent trop rarement occasion de goûter. Dans l'accueil fait à mademoiselle Alboni, il y a, pour ainsi dire, un double succès, succès pour l'artiste, succès pour la grande école dont elle est un si digne représentant. Apprécier en même temps l'école et la cantatrice, montrer comment a agi sur le développement de l'opéra la méthode qui, avant mademoiselle Alboni, a triomphé tant de fois et si glorieusement sur la scène moderne, ce sera peut-être démontrer suffisamment l'erreur de ceux qui cherchent à faire prévaloir dans l'opéra les forces instrumentales sur la mélodie. Entre le système des grands maîtres italiens et le système qui tend aujourd'hui à prédominer, on ne peut prononcer avec certitude, si l'on n'interroge, outre l'his-

[1] Mois de janvier 1848.

Digitized by Google

toire même des compositeurs, l'histoire curieuse et trop négligée de leurs interprètes.

Ici, à vrai dire, une difficulté se présente, et pour la faire bien comprendre nous n'avons qu'à rappeler un mot du célèbre chanteur Farinelli. En 1770, le docteur Burney, à qui l'on doit une assez bonne *Histoire de la Musique*, parcourait l'Italie, dans l'intention d'y recueillir les documents nécessaires au livre qu'il publia quelques années après. Il se trouvait un jour, à Bologne, dans la bibliothèque du père Martini avec Farinelli, qui, montrant du doigt au voyageur anglais les livres du savant italien, lui dit : « Ce qu'il a fait restera; tandis que personne n'aura une idée exacte du talent que j'ai possédé, et mon nom s'effacera aussi vite de la mémoire des hommes que les transports d'admiration dont j'ai été l'objet pendant quarante ans de ma vie. » Celui qui s'exprimait ainsi était cependant l'un des plus grands virtuoses qui eussent jamais existé. La réflexion de Farinelli sur la fragilité de ces gloires brillantes, sur le sort réservé à ces artistes divins qui, après avoir enivré les générations contemporaines et les avoir tenues suspendues à leurs lèvres inspirées, échappent à peine à un éternel oubli, est aussi vraie qu'elle est triste. Le temps, qui répare tant d'injustices, nous semble être ici bien rigoureux. L'art d'émouvoir par les inflexions de la voix humaine, dans le cadre d'une action dramatique, est un art très-compliqué; il exige de celui qui veut y exceller les qualités les plus rares. Si l'on savait tout ce qu'il faut d'étude et de patience avant qu'un chanteur parvienne à maîtriser son organe et à exprimer avec fidélité les sentiments qu'il éprouve! Le son qui s'envole de ses lèvres, tout imprégné, pour ainsi dire, de l'essence de son âme, et reflétant les mille couleurs de la passion, a été, comme le diamant, soumis pendant des années à la lime du lapidaire. Des artistes éminents, Guadagni, Pacchia-

Digitized by Google

rotti, Ansani ou madame Pisaroni, dépensent à l'édification d'une gloire éphémère un ensemble de qualités qui suffiraient à la création d'une œuvre durable; et après de longues années de lutte, après avoir consumé des trésors d'intelligence et de sensibilité, après mille triomphes où ils ont vu à leurs pieds les puissants de la terre, ces grands chanteurs s'éteignent dans une vieillesse solitaire, entourés seulement de quelques souvenirs charmants, ayant traversé la vie comme un rêve d'amour.

La raison d'une si triste destinée, on la devine : c'est qu'il est presque impossible d'écrire l'histoire de ces oiseaux de paradis au mélodieux ramage. Le mot de Farinelli n'est que trop vrai. Comment transmettre à la postérité, par la froide parole, une inflexion de voix, un regard, un geste, une pause, ces mille nuances de l'art et de la beauté qui caractérisent le style d'un grand virtuose? Il serait plus aisé de fixer la lumière et de peser la chaleur. Pour donner une idée, même très-imparfaite, du talent d'un Rubini, par exemple, il ne suffirait pas de dire quelles étaient l'étendue et la flexibilité de sa voix, la musique qu'il aimait à interpréter; il faudrait encore tenir compte des qualités mystérieuses du timbre, du tissu plus ou moins serré de la vocalisation, du temps où l'artiste a vécu, de la révolution musicale qui l'a produit ou dont il a pu être le promoteur : car il y a eu des chanteurs de génie qui ont aidé à l'éclosion d'une nouvelle forme de l'art. On voit que pour peindre ces visages charmants, pour en reproduire les contours avec la morbidesse de la vie et tous les caprices de la lumière, ce ne serait point assez d'une main délicate et de la sagacité d'une critique jointe à la sensibilité d'un poëte; il faudrait encore une connaissance approfondie de la musique, de son histoire, et surtout de l'art de chanter. En remplissant au moins quelques-unes de ces conditions, on pourrait essayer de ranimer quelques-unes de ces images

Digitized by Google

adorées dont le temps a déjà terni les couleurs; on réussirait peut-être à réveiller pour quelques grands virtuoses un peu de cette admiration passionnée dont ils furent l'objet, *negl' anni felici*. Quelque difficile que soit une pareille tâche, la critique ne doit négliger aucun effort pour en surmonter les obstacles. Les annales du chant italien, dont mademoiselle Alboni fait revivre les traditions avec tant d'éclat devant le public parisien, se rattachent par un lien étroit, nous espérons le prouver, aux annales mêmes de l'art musical.

Les premiers bégayements de l'art de chanter commencent avec la musique moderne. Il en suit les mouvements et en partage les destinées. A mesure que l'échelle des sons perceptibles à notre oreille s'agrandit et s'allonge, progression qui forme le caractère essentiel et l'histoire même de la musique européenne depuis le quatrième siècle de notre ère, la voix humaine s'efforce aussi d'étendre la sphère de son action et d'élever son diapason; et alors l'art de la diriger et de la moduler se complique et devient plus difficile, car plus il y a de degrés à parcourir, et plus il faut d'habileté pour les lier ensemble, les polir, et composer ainsi un tout mélodique. Il en est de notre organe auditif comme de l'œil, dont l'éducation perfectionne la sensibilité, et qui parvient à la longue à discerner et à goûter des nuances qu'il n'apercevait pas au premier abord. La relation de l'oreille avec notre organe vocal est même si intime, que la délicatesse de l'une influe toujours sur la flexibilité de l'autre.

Le plain-chant ecclésiastique, formé des débris de la musique grecque, dont on fut obligé de simplifier le système pour l'accommoder aux besoins et à l'inexpérience des fidèles, cet assemblage d'antiques mélopées sans rhythme, sans modulation et sans tonalité précise, dont l'altération donna le jour à un art nouveau, comme les

Digitized by Google

langues modernes naquirent de la corruption de la syntaxe latine et de l'instinct suprême des peuples, le plain-chant n'exigeait pas de ceux qui l'interprétaient une bien grande habileté vocale. La connaissance des signes et des tons, le respect de la prosodie latine, dont les lois réglaient seules la valeur relative des notes, voilà toute la science nécessaire à un clerc musicien, à un chantre ou *cantor* des huit premiers siècles de notre ère. Comment d'un système si contraire en apparence à toute innovation musicale l'esprit humain s'est-il élevé à la création du chant moderne? Il ne faut, pour résoudre ce problème, que se rappeler combien il est difficile de comprimer l'essor de la fantaisie, combien il est difficile aussi à l'homme d'exprimer la pensée d'un autre sans y mêler le souffle de sa propre spontanéité. Ennuyé de l'uniformité et de la lenteur monotone de la psalmodie grégorienne, le chanteur chercha à la varier par de légères vocalises ou broderies de son invention, qu'il plaçait ordinairement sur la note finale du ton. Ces caprices mélodiques inventés par l'instinct du chanteur le plus habile durent entraîner l'oreille hors des limites de la tonalité indécise du plain-chant, et lui donner le pressentiment de combinaisons nouvelles et de plaisirs ignorés. Lorsque le rhythme naquit peu à peu du contact des langues modernes avec la mélodie populaire, et qu'il se dégagea lentement de la chanson naïve, comme un souffle du sentiment et un écho de la vie, il ne tarda pas à faire irruption aussi dans le chant ecclésiastique; et l'influence du rhythme, jointe aux fioritures et aux mille caprices que se permettaient les chanteurs, finit par altérer le caractère du plain-chant et par le rendre presque méconnaissable. Tous les théoriciens du temps, observateurs jaloux, comme toujours, des règles établies, s'élevèrent contre ce désordre, dont ils étaient loin de soupçonner l'importance, puisque c'était le chaos précurseur d'une

Digitized by Google

grande révolution de l'art, l'avénement de la musique mesurée, qui s'émancipait du joug de la prosodie.

Toute la musique du seizième siècle, ces madrigaux à quatre, à cinq et à six parties, d'une harmonie si pure et si élégante, ces chansons, ces airs de ballet si nombreux qu'on chantait en Europe dans toutes les réunions de la société polie, furent les premiers résultats de cette révolution accomplie par le sentiment et la fantaisie des chanteurs. C'étaient eux qui avaient guidé la plume des plus grands contre-pointistes; leurs excursions vocales avaient éveillé l'imagination des compositeurs, élevé le diapason, purgé l'harmonie de tout élément barbare, et provoqué le développement d'une mélodie plus ample et plus colorée. Ce furent les chanteurs qui inspirèrent à Palestrina sa réforme de la musique d'église, et ce furent encore quelques virtuoses de génie qui créèrent le drame lyrique à la fin du seizième siècle. Le chant, qui avait eu une si grande influence sur les transformations successives de la musique, prit un nouvel essor à partir de cette époque. Les opéras de Monteverde, de Cavalli, de Cesti, et de presque tous les compositeurs qui ont précédé Alexandre Scarlatti, n'étaient guère qu'une longue suite de récitatifs solennels, d'une allure très-lente, interrompus fréquemment par de longs repos. L'idée mélodique flottait encore incertaine, et se dégageait à peine des limbes de l'harmonie dissonante et de la modulation, qui ne faisaient également que de naître. Le rayonnement de la passion en ses mille nuances, le contraste des divers sentiments dans des formes mélodiques longues, amples et développées comme l'air, le duo, le trio, etc., n'existaient pas encore, et devaient être le partage d'une époque plus fortunée, du dix-huitième siècle, l'âge d'or des grands virtuoses.

L'influence des chanteurs dut grandir, on le comprend, en raison des glorieux résultats qu'elle produisait. L'idolâ-

Digitized by Google

trie du chant se traduisit bientôt en un fait significatif qui mérite de nous arrêter. Dans les premiers opéras italiens, on n'employa d'abord que deux espèces de voix : le ténor et le soprano. La voix de basse ne fut admise dans l'opéra *buffa* qu'à l'époque de Pergolèse, dans la première moitié du dix-huitième siècle. La partie de soprano fut chantée primitivement par des femmes et par des enfants. La fille de Jules Caccini, l'un des créateurs du drame lyrique, et la fameuse Archilei, ont été les plus célèbres cantatrices dramatiques de la fin du seizième siècle, les premières *dive* qui aient été couronnées de roses et de sonnets. Les enfants, sujets à la mue, dont la voix inégale et faible se refuse à l'expression des sentiments énergiques, furent bientôt écartés de la scène lyrique, et l'on vit apparaître à leur place des voix et des êtres exceptionnels qui devaient exercer sur l'art de chanter et sur la musique dramatique une action excessive peut-être, mais, sous bien des rapports, salutaire.

Les chanteurs castrats, déjà connus dans l'antiquité, se montrèrent en Italie dès la fin du douzième siècle. Un canoniste de ce temps les désigne d'une manière indirecte : *Olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodiè fit,* etc. Une bulle du pape Sixte-Quint, adressée au nonce apostolique en Espagne, nous apprend que depuis longtemps les castrats étaient admis comme chanteurs dans les principales églises de la Péninsule. Au commencement du seizième siècle, il y en avait déjà six dans la chapelle de l'électeur de Bavière, dirigée alors par le divin Orland de Lassus, le contemporain et le rival de Palestrina. Ils s'introduisirent dans la chapelle papale vers la fin du seizième siècle, où ils remplacèrent les enfants et des espèces de hauts-ténors ou *contraltini,* qui chantaient la partie de soprano en voix de fausset aigu, et qu'on appelait à cause de cela *falseti.* Ces *falseti* étaient presque tous Espagnols; le dernier, Giovanni de Sanctos, mourut à Rome en 1625.

Digitized by Google

Le premier castrat qu'on ait entendu dans la chapelle du pape, en 1601, s'appelait Rossi. Déjà très-nombreux vers 1650, cinquante ans après, les castrats jouaient sur tous les théâtres de l'Italie; il paraît que c'est le royaume de Naples qui avait le privilége de fournir au monde ces victimes de la sensualité musicale. Le docteur Burney affirme que la plupart venaient de la petite ville de Lecce, dans la Pouille; et bien que le crime de la castration fût puni de mort par les lois de l'État, les mœurs, plus fortes que les lois, avaient endormi la vigilance des magistrats et fait tomber en désuétude une pénalité qui contrariait si violemment, disait-on alors, *les progrès de l'art et l'amour du vrai et du beau.* Pour éluder la loi, on prenait toutes sortes de prétextes [1]. Le duc de Wurtemberg avait fait venir à sa cour, en 1772, deux chirurgiens de Bologne, qui étaient chargés de lui fournir à discrétion des *soprani* pour sa chapelle. Il faut lire quelques écrivains du dix-huitième siècle, et surtout le président de Brosses, pour se faire une idée du caractère étrange, de l'humeur fantasque, de la vanité puérile et de l'insolence de ces êtres maladifs que leur talent admirable et l'engouement du public avaient rendus tout-puissants. Les directeurs, les compositeurs, les *dilettanti,* les princes et les femmes les entouraient d'hommages, les comblaient de richesses et de faveurs. On pourrait tirer de l'histoire des principaux castrats tout un recueil de curieuses anecdotes qui montreraient la nature humaine sous un assez triste jour : ce qu'il importe d'indiquer ici, c'est la part qu'ils eurent dans les destinées de la musique moderne, et particulièrement de l'opéra italien.

[1] Les lois pénales contre la castration étaient si peu sérieuses et si peu redoutées, qu'un voyageur qui parcourut l'Italie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle assure avoir lu au-dessus de la porte d'un barbier : *Qui si castra ad un prezzo ragionevole.*

Digitized by Google

Fixée par la mutilation à la partie de l'échelle musicale qui appartient aux femmes, la voix des castrats se divisait en deux espèces : en voix de soprano et de contralto. Dans un genre comme dans l'autre, cette voix factice était soumise à toutes les modifications de timbre, de sonorité et d'égalité qui peuvent caractériser l'organe naturel de chaque sexe. Il y en avait de belles, de fortes, d'étendues et de flexibles, de sourdes, de faibles et de rudes. L'opération, qui se faisait ordinairement à l'âge de dix ou douze ans, n'était pas toujours une garantie que l'artiste conserverait la pureté de son organe. Il arrivait très-souvent que le sacrifice s'accomplissait sans assurer à la pauvre victime aucune compensation. Lorsque l'opération avait réussi, l'enfant entrait dans l'un des nombreux conservatoires que l'Italie possédait à cette époque, ou bien il se mettait sous la direction d'un maître particulier qui se chargeait de toute son éducation musicale. Après huit et dix ans d'études constantes et minutieuses, le jeune artiste s'essayait sur la première scène venue, et se préparait à conquérir une renommée que lui disputaient de nombreux compétiteurs. Une fois devenu célèbre en Italie, il était recherché dans toutes les cours de l'Europe. Partout il était accueilli avec enthousiasme, comblé de faveurs et de richesses par les femmes, les grands seigneurs et les rois. On en a vu même quelques-uns devenir les premiers personnages de l'État, comme Farinelli, qui fut tout-puissant à la cour des rois d'Espagne Philippe V et Ferdinand VI, où, pendant vingt-cinq ans, il eut l'influence d'un premier ministre.

On pourrait croire que ces êtres chétifs et malheureux devaient être nécessairement des chanteurs froids et maniérés, des comédiens ridicules, aussi monstrueux au moral qu'au physique : on serait dans l'erreur. Non-seulement ils possédaient pour la plupart une voix étendue, sonore, éclatante, flexible, qu'ils avaient rompue à toutes les diffi-

Digitized by Google

cultés de la vocalisation; mais, doués souvent d'une belle figure, d'un goût éclairé et d'une méthode savante qu'ils s'étaient formée par douze ou quinze ans de travail, ils parvenaient à exprimer toutes les nuances de la passion, faisaient tressaillir toute une salle et arrachaient des larmes aux hommes les plus froids ou les plus graves, tels que Philippe V ou le grand Frédéric. On ne peut se faire une idée des transports d'admiration que souleva Guadagni, par exemple, lorsqu'il chanta pour la première fois à Vienne le rôle d'Orphée, que Gluck avait écrit pour lui. Toute la cour impériale, toutes les femmes, Gluck lui-même pleuraient à chaudes larmes en l'écoutant chanter, avec un style inimitable, l'air sublime : *Che farò senza Euridice.* N'a-t-on pas vu de nos jours Napoléon ne pouvoir contenir son émotion lorsque Crescentini chantait, sur le théâtre des Tuileries, l'air fameux de *Roméo et Juliette*, de Zingarelli : *Ombra adorata aspetta!*

Si nous insistons sur cette adoration de la voix humaine, qui se résumait au dix-huitième siècle en un fait si monstrueux, c'est qu'il y a dans le rôle rempli alors par les castrats l'explication de tout le mouvement musical de cette époque. La musique vocale traversa une de ses plus belles périodes, et on comprend aussi que l'art de chanter, devenu en Italie l'objet d'un culte si général, dut atteindre rapidement dans ce pays à sa plus haute perfection. C'est du dix-huitième siècle que datent les meilleures traditions de cet art, et l'école du chant italien retrouve ses vraies origines dans ce passé si plein de brillants souvenirs. L'histoire de la musique vocale pendant le dernier siècle peut se diviser en deux périodes, durant lesquelles l'influence des grands chanteurs italiens se montre également dominante. La première période est remplie par Scarlatti, Leo, Durante, Porpora, Jomelli; elle se prolonge jusqu'en 1760; dans la seconde on voit apparaître successivement Pic-

Digitized by Google

cini, Sacchini, Guglielmi, Cimarosa, Paesiello, groupe de génies immortels qui ferment ce cycle de merveilles. Si l'on examine la musique de Scarlatti, de Durante, de Leo, de Porpora et même celle de Pergolèse dans ses opéras sérieux, on est frappé de la quantité de modulations incidentes dont elle est embarrassée. On voit que ces maîtres étaient encore préoccupés de la grande découverte de Monteverde, qui datait à peine d'un siècle, et qu'ils cherchaient bien plus à piquer la curiosité de l'oreille par le rapprochement et la succession de diverses tonalités qu'à toucher par la simplicité du dessin mélodique et l'expression profonde des paroles. Ils étaient encore sous le charme de la conquête de la modulation que venait de faire l'esprit humain, et ils s'abandonnaient au dangereux plaisir que procure la difficulté vaincue. Il en est toujours ainsi, soit au commencement de la période où la langue de l'art vient de se former, soit lorsque toutes les formules mélodiques paraissent épuisées; et rien ne ressemble tant à notre musique moderne, tout hérissée de dissonances et de modulations, que celle des compositeurs italiens de la première moitié du dix-huitième siècle. Leur idée mélodique est en général assez courte, coupée incessamment par de nombreuses cadences, surchargée de petites notes, comprimée dans un tissu d'accords très-mordants. Le bouton harmonique n'était pas encore assez mûr, et il ne devait s'épanouir que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'est alors, en effet, que, sous l'influence d'un groupe de génies immortels et d'admirables virtuoses, on vit éclater cette mélodie italienne large, flottante, colorée, fleur d'une incomparable beauté, expression d'un moment unique dans l'histoire, où la maturité de l'art s'alliait à la jeunesse du sentiment.

C'est pendant cette période fortunée qu'on a entendu les virtuoses les plus étonnants et que l'art de chanter s'est élevé, pour ainsi dire, à son idéal. Un opéra alors ne ren-

Digitized by Google

fermait que deux ou trois situations fort simples, dont le sujet était toujours la peinture des tourments ou de l'ivresse de l'amour. L'amour est la seule passion dramatique qui ait inspiré les compositeurs italiens du dix-huitième siècle; c'est lui qui règne presque exclusivement dans le théâtre de Métastase. Il y a dans l'histoire de l'art, comme dans la vie des individus, des moments où la domination impérieuse d'un sentiment comprime tous les autres et absorbe toutes les forces de la vie. Tel a été le rôle de l'amour dans les opéras sérieux italiens de la seconde moitié du dernier siècle. Ce n'est qu'après l'avénement de Gluck et celui de Mozart que la musique dramatique s'essaya à peindre des caractères plus mâles, des passions plus compliquées et plus austères : jusqu'alors elle avait flotté à la surface de l'âme, elle préludait à ses glorieuses destinées par des caprices adorables, et quelques années d'épreuve lui étaient encore nécessaires avant qu'elle pût pénétrer *nella città dolente, nell' eterno dolore.* Un beau cantabile, précédé d'un récitatif qui en préparait l'épanouissement; un duo composé d'un adagio que les deux personnages disaient l'un après l'autre, et qui se terminait par un allégro brillant et passionné; quelquefois un trio et plus rarement un quatuor, le tout accompagné très-simplement et de manière à mettre en relief la mélodie vocale, qui se développait ainsi dans toute sa plénitude : voilà quels étaient les éléments d'un opéra *seria,* qui suffisaient pour charmer le public pendant toute une soirée et toute une saison. Un air comme *Per questo dolce amplesso,* de Hasse, que Farinelli chanta tous les jours au roi d'Espagne Ferdinand VI; un duo comme celui de l'*Olimpiade,* de Paesiello : *Ne' giorni tuoi felici,* c'était tout un drame émouvant, où le cri de la passion s'exhalait à travers les prestiges de la fantaisie. Ces notes, parfumées de volupté et toutes frémissantes d'amour,

Digitized by Google

allaient remuer les cordes les plus secrètes du cœur. L'assemblée tout entière était suspendue au bout d'un point d'orgue, comme l'Olympe à la chaîne d'or de Jupiter. Ce fut un beau temps que celui où l'on put entendre chanter ensemble sur le même théâtre Caffarelli et Gizzielo, Farinelli et Bernachi, la Mingotti et la Faustina, Pacchiarotti et la Gabrielli, Marchesi et la Grassini. Ces virtuoses admirables étaient presque tous d'ingénieux et d'excellents musiciens, qui donnaient aux idées qu'ils interprétaient une valeur bien au-dessus de ce qu'avait cru y mettre le compositeur. Les morceaux qu'on écrivait pour eux n'étaient le plus souvent que de simples canevas mélodiques, qu'ils brodaient de leurs inspirations. C'étaient des poëtes qui improvisaient, sur un thème donné, des chefs-d'œuvre de grâce et de passion.

Malheureusement un tel triomphe, en exaltant outre mesure l'amour-propre des artistes, devait les entraîner dans une voie déplorable. Les castrats se montrèrent bientôt d'une insolence insupportable; ils forçaient les plus grands compositeurs à subir leurs caprices. Ils changeaient tout, ils transformaient tout au gré de leur vanité. Ici ils voulaient un air, là un duo, écrits dans certaines conditions, avec tel ou tel autre accompagnement. Ils étaient les rois et les tyrans des théâtres, des directeurs et des compositeurs. Voilà pourquoi on trouve dans les œuvres les plus sérieuses des plus grands maîtres du dix-huitième siècle de longues et froides vocalises exigées par les castrats pour faire briller la *bravura* et la souplesse de leur gosier. « Je te prie de chanter ma musique et non la tienne, » dit un jour le vieux et redoutable Guglielmi à un virtuose insolent, en le menaçant d'un coup d'épée. C'est qu'en effet la musique vocale et tout le système lyrique italien du dix-huitième siècle étaient bien plus l'œuvre des virtuoses que celle des compositeurs.

Digitized by Google

Lorsque l'accroissement des forces de l'orchestre et la variété des effets de l'instrumentation, lorsque surtout l'influence de la littérature française et les graves préoccupations qui vinrent assaillir l'esprit humain dans les dernières années du dix-huitième siècle eurent fait éprouver le besoin de voir au théâtre une action plus sérieuse, des morceaux d'ensemble plus développés et une orchestration plus puissante, alors tout le monde comprit que le temps était arrivé d'agrandir le cadre et de renouveler les formes de la musique dramatique. Cette révolution, qui était prévue et désirée par tous les bons esprits de l'Italie, le père Martini, l'abbé Conti, Eximeneo, Planelli, fut accomplie par Gluck. Mozart suivit ses traces et fit jouer à l'orchestre un rôle plus important encore. Enfin Rossini, en rajeunissant, au commencement de ce siècle, l'orchestre de Mozart, et en retrempant, pour ainsi dire, la mélodie italienne dans les sources amères de la passion moderne, édifia une œuvre admirable, où l'art de chanter se transforme et s'encadre dans un tableau plus compliqué, sans porter atteinte aux belles traditions du dix-huitième siècle. Ici s'ouvre dans l'histoire de cet art une nouvelle et brillante période, qui aujourd'hui même, malgré les empiétements de l'instrumentation, est encore loin, nous l'espérons, de toucher à son terme..

Dans l'opéra italien, agrandi par le génie de Rossini, qui le fit ainsi participer aux progrès de l'esprit humain et à ceux de l'art musical, le chanteur, tout en conservant toujours le rôle important, dut cependant se soumettre à des exigences inconnues jusqu'alors et se conformer aux lois d'une vérité dramatique plus sérieuse. L'expression du sentiment par la mélodie vocale fut complétée par les accompagnements plus variés de l'orchestre, qui, en intervenant d'une manière active dans la peinture de la passion, laissa moins de liberté à la fantaisie du virtuose. Le chan-

Digitized by Google

teur fut alors obligé de respecter davantage la pensée du maître, de se conformer au plan du morceau qu'il était chargé d'exécuter, de laisser au rhythme son intégrité, de le suivre dans ses ondulations, de faire manœuvrer la voix humaine au milieu d'une grande conflagration harmonique et par-dessus une sonorité puissante. Les succès obtenus par les grands artistes du dix-huitième siècle avaient néanmoins trop bien démontré l'importance du chant considéré comme élément essentiel du drame lyrique pour que la révolution opérée par Rossini, en agrandissant le rôle de l'orchestre, compromît la fraîcheur et la flexibilité de l'organe vocal. La mélodie, mise en évidence et accompagnée sobrement, ne cessait pas de flotter limpide et lumineuse; elle laissait au chanteur le temps de respirer, d'épanouir son imagination, et de semer l'espace qu'il parcourait de caprices de *gorgheggi charmants*, qui embellissaient la vérité sans la dénaturer. Le vrai caractère de cette révolution, c'est que le virtuose dut échanger sa royauté absolue contre une royauté limitée, mais encore glorieuse, et se contenter d'être la partie saillante d'un tout complexe et puissant.

Cette révolution musicale et des raisons plus graves de convenance et d'humanité firent disparaître les castrats de l'opéra italien. Les deux derniers qu'on ait entendus en Europe furent Crescentini, et Veluti, qui chantait encore à Londres en 1826. Rossini les remplaça par des *contralti* féminins: et, de même qu'il s'était trouvé d'admirables virtuoses pour propager dans toute l'Europe la création des maîtres italiens du dix-huitième siècle, il se forma toute une famille de chanteuses incomparables qui rendirent le même service aux chefs-d'œuvre de la nouvelle école musicale. La Gafforini, la Malanotte, la Marcolini, la Mariani, madame Pisaroni, madame Pasta et madame Malibran, tels sont les principaux représentants de ce groupe de

Digitized by Google

contralti qui exercèrent sur le talent de Rossini une influence remarquable. C'est à ce groupe aussi que se rattache mademoiselle Alboni.

Parmi ces cantatrices, les unes personnifient le côté sérieux, les autres le côté comique du génie italien. Il en est de merveilleusement douées qui réussissent dans les deux genres. La première de toutes, suivant l'ordre chronologique, la Gafforini, excellait surtout dans la musique bouffe; Elisabetta Gafforini a été l'une des plus charmantes virtuoses du commencement du dix-neuvième siècle. Elle brilla en Italie et dans les principales villes de l'Europe, à peu près de 1796 à 1815. Elle possédait une voix de contralto très-souple et très-sonore, qui montait au *fa* et descendait au *la*. Cette cantatrice se fit particulièrement admirer dans *la Dama soldato* de Federici, dans le *Ser Marc' Antonio* de Pavesi, et dans *il Ciabatino*[1]. Le nom d'Adélaïde Malanotte est consacré par le souvenir d'un chef-d'œuvre immortel. Rossini trouva la Malanotte, en 1813, à Venise, où elle arrivait recommandée par quelques succès obtenus dans des concerts publics et sur des scènes secondaires. Il écrivit pour elle le rôle de Tancredi. Dès lors la réputation de la Malanotte se répandit avec éclat dans toute l'Italie, et son nom y vit encore à l'ombre de l'heureux et brillant génie dont elle fut la cantatrice bien-aimée et dont elle inaugura la gloire immortelle. Unissant toutes les grâces de la femme à une voix de contralto puissante, pure et facile, la Malanotte chantait avec autant de vigueur que de sentiment, et savait allier la grâce de la fantaisie aux mouvements les plus pathétiques. C'est elle qui, mécontente du premier air que lui avait écrit le

[1] Les deux vers suivants, qui se trouvent au bas d'un portrait de la Gafforini gravé à Milan en 1805, témoignent de la grande sensation qu'elle a produite et comme femme et comme cantatrice :

La vedi o l'odi, eguale è il tuo periglio :
Ti vince il canto, e ti rapisce il ciglio.

Digitized by Google

jeune maestro, en exigea un autre et donna lieu, par ce caprice de *prima donna assoluta*, à la création de la fameuse cavatine : *Tu che accendi*, que le monde entier sait par cœur. Lorsque, dans le beau duo de Tancredi et d'Argirio, la Malanotte, brandissant son épée, lançait cette phrase incomparable : *Il vivo lampo di questa spada!* elle arrachait à la salle entière des cris et des élans d'enthousiasme. On n'aurait pu guère prévoir alors la triste fin qui lui était réservée. Après quelques années de triomphe et d'enivrement, la cantatrice merveilleuse pour qui fut composé l'air : *Di tanti palpiti et di tante pene...*, cet hymne de la jeunesse et de l'amour qu'elle a probablement inspiré, la Malanotte mourut délaissée et presque folle à l'âge de quarante-sept ans.

La musique bouffe italienne trouva dans Marietta Marcolini, comme dans la Gafforini, un digne et charmant interprète. Marietta Marcolini commença à se distinguer comme cantatrice vers 1805. Sa belle voix de contralto, qui ne montait tout au plus qu'au *fa dièse*, était d'une flexibilité surprenante. Rossini eut l'occasion de la connaître d'abord en 1811, à Bologne, où, âgé de dix-neuf ans, il écrivit pour elle *l'Equivoco stravagante*. En 1812, il la retrouva à Milan, et composa pour elle *la Pietra del Paragone;* puis, en 1813, *l'Italiana in Algieri* à Venise, dans la même année et dans la même ville qui virent naître *Tancredi*. C'était une cantatrice délicieuse dans l'opéra buffa. Elle avait un *brio*, un entrain, une gaieté aimable et facile, qui se communiquaient et rayonnaient comme la lumière. Les airs de bravoure, écrits à sa demande, qui terminent *la Pietra del Paragone* et *l'Italiana* sont restés comme un doux témoignage de l'admirable flexibilité de sa voix et de l'heureux ascendant qu'elle avait su prendre sur le génie du premier compositeur dramatique de notre temps.

Digitized by Google

Une vocation toute différente appelait la Pisaroni à l'interprétation des chefs-d'œuvre tragiques de Rossini. Benedetta-Rosamunda Pisaroni naquit à Plaisance en 1793.

Après avoir appris la musique sous la direction d'un maître obscur de sa ville natale, elle prit des leçons de chant du fameux castrat Marchesi, qui lui enseigna les principes de la belle école du dix-huitième siècle. Lorsqu'elle débuta, à l'âge de dix-huit ans, par les rôles de la Griselda et de la Camille de Paër, madame Pisaroni avait une voix de soprano aigu. Après une grave maladie qu'elle fit vers 1813, elle perdit plusieurs notes dans le registre supérieur, tandis que les cordes basses acquirent une sonorité puissante et inattendue. Alors elle se vit obligée de chanter les rôles écrits pour la voix de contralto, et devint l'une des plus grandes cantatrices de son temps. Madame Pisaroni racheta l'inégalité de sa voix par un style grandiose et *di portamento* qui rappelait la manière large de Pacchiarotti et de Guadagni. Elle vint à Paris en 1827, et débuta par le rôle d'Arsace de *Semiramide*. Toute la salle fut transportée d'enthousiasme lorsqu'on entendit madame Pisaroni dire d'une voix formidable : *Eccomi alfin in Babilonia*. Elle fut aussi admirable dans le duo avec Assur : *È dunque vero, audace?* et dans celui du second acte entre Sémiramis et Arsace : *Eh! ben a te ferisci?* Elle prouva à madame Malibran que la jeunesse, la voix, l'énergie et même les soudainetés du génie ne peuvent pas toujours lutter avec avantage contre un style simple, grand et vrai. Rossini écrivit pour madame Pisaroni le rôle de Malcolm dans *la Dame du Lac*, et puis le rôle de Ricciardo dans *Ricciardo e Zoraide*.

Ce fut aussi un talent merveilleusement préparé pour traduire les créations sérieuses de Rossini, qu'on admira dans Judith Negri, si célèbre sous le nom de madame Pasta. Née à Como d'une famille israélite, en 1798, elle étudia

Digitized by Google

d'abord la musique dans une petite école fort obscure, et puis fut admise au conservatoire de Milan, alors placé sous la direction d'Asioli. Sa voix sourde, inégale et pâteuse de mezzo-soprano eut beaucoup de peine à s'assouplir, et jamais madame Pasta ne fut complétement maîtresse de cet organe rebel. Elle s'essaya d'abord sur un théâtre d'amateurs, et puis sur celui de Brescia. Elle vint à Paris pour la première fois en 1816, et y passa entièrement inaperçue. Ce ne fut qu'à partir de l'année 1822 que la réputation de madame Pasta se répandit en Europe. Belle, intelligente, passionnée, madame Pasta suppléa aux imperfections de son organe par un travail incessant, par un style noble, tendre et savant. Tragédienne de premier ordre, dont Talma lui-même admirait le geste élégant et vrai, madame Pasta soumettait ses moindres inspirations au contrôle d'un goût épuré, et ne livrait rien à l'aventure. Ses intonations et ses pauses étaient combinées d'avance. Personne n'a chanté à Paris le rôle de Tancrède comme madame Pasta. Elle fut sublime dans celui de Roméo de Zingarelli, et dans la Nina de Paesiello elle rappela la célèbre Coltellini et les prodiges du grand siècle de l'art.

On sait que des qualités tout opposées ont placé madame Malibran au premier rang des grandes cantatrices dramatiques du dix-neuvième siècle. La fille du ténor Garcia avait reçu avec la vie tout un héritage de passions. Douée d'une voix étendue et nerveuse qui allait jusqu'à l'*ut* aigu des *soprani* et descendait au *fa* des *contralti*, elle ne rencontrait aucune difficulté au-dessus de son audace et de sa merveilleuse facilité. Elle chantait tous les rôles et tous les genres ; sémillante dans celui de Rosina, du *Barbier de Séville*, passionnée dans celui de Desdemona, d'*Otello*, elle eut l'ambition, la fougue, l'éclat et les inégalités du génie. Tel qu'il est toutefois, son talent résume admirablement les instincts les plus divers, les facultés les plus rares des

Digitized by Google

grands chanteurs de l'Italie. Il n'a été donné à personne d'unir avec autant d'éclat et de spontanéité la passion tragique et la verve bouffonne. Dans cette singulière dualité résident l'originalité de madame Malibran et son vrai titre à la gloire.

Une vive impulsion donnée à la musique bouffe, les bases de l'interprétation des chefs-d'œuvre de la musique tragique jetées avec éclat et puissance, tels sont, nous venons de le voir, les grands résultats qui assignent à quelques cantatrices modernes une place toute particulière dans les annales de l'art italien. Aujourd'hui il n'y a plus, en quelque sorte, le même rôle à remplir. Ce n'est plus l'épanouissement d'une grande école qu'il s'agit de seconder : cette école est formée, elle a donné ses chefs-d'œuvre, sa révolution est accomplie; mais à ce mouvement si fécond a succédé une réaction fâcheuse : le culte de l'instrumentation tend partout à remplacer celui du chant. L'interprétation des chefs-d'œuvre du commencement de ce siècle retrouve, en présence de ces tentatives, une sorte d'à-propos; seulement elle est moins favorisée par les sympathies générales. Il s'agit de lutter, au nom des plus belles traditions de l'art, contre ce qu'on cherche à leur substituer. La mission du chanteur devient plus difficile; mais aussi elle gagne en importance. Jamais la situation musicale n'a exigé plus impérieusement que l'art du chant trouvât dans des talents d'élite des défenseurs inspirés; jamais aussi l'orchestre n'a disputé aussi énergiquement à la mélodie la place que les compositeurs italiens du dix-huitième siècle lui avaient conquise. C'est au milieu d'une telle situation que s'est présentée à nous une cantatrice héritière de la méthode qui a illustré, depuis la création même du drame lyrique, tant de virtuoses italiens. On comprend quelle curiosité et quel intérêt ont dû se porter sur les débuts de mademoiselle Alboni.

Digitized by Google

Rossini, qui n'aurait pas dédaigné de surveiller l'éducation musicale de la jeune cantatrice, lui aurait répété, assure-t-on, en l'engageant à aborder la scène, les mots du vieux Porpora à son élève, le fameux Caffarelli : « Va, ma fille, tu es maintenant la première cantatrice de l'Europe. N'imite personne, fais tout le contraire de ce que tu entendras faire autour de toi, et tu peux être certaine de marcher alors dans la voie du salut. » Ce mot précise vivement le rôle difficile et brillant qui pourrait appartenir, parmi les cantatrices modernes, à mademoiselle Alboni.

Marietta Alboni est née dans une petite ville de la Romagne. Sa voix est un véritable contralto des plus suaves et des plus sonores. Elle descend au *fa* de la clef de basse et monte jusqu'à l'*ut* aigu des *soprani*, c'est-à-dire qu'elle parcourt une étendue de deux octaves et demie. Le premier registre commence au *fa* d'en bas et arrive jusqu'à celui du *medium* : c'est le vrai corps de la voix de mademoiselle Alboni, et le timbre admirable de ce registre colore et caractérise tout le reste. Le second registre s'étend depuis le *sol* du *medium* jusqu'au *fa* d'en haut ; et la *quarte* supérieure, qui en forme la troisième partie, n'est plus qu'une élégante somptuosité de la nature. Il faut entendre avec quelle habileté incroyable l'artiste se sert de ce magnifique instrument ! C'est la vocalisation perlée, légère et fluide de la Persiani, jointe à l'éclat et à la pompe de style de la Pisaroni. Rien ne peut donner une idée de cette voix toujours unie, toujours égale, qui vibre sans effort et dont chaque note s'épanouit comme un bouton de rose. Jamais de cri, jamais de contorsion prétendue dramatique qui vous brise et vous ensanglante le tympan sous prétexte de vous attendrir, comme si un vers de Virgile ou de Racine qui pénètre facilement au cœur était pour cela et moins vrai et moins beau. Sans doute, la voix admirable de mademoiselle Alboni n'est pas sans quelques

Digitized by Google

imperfections : elle compte plusieurs cordes faibles et un peu sourdes, comme *sol, la, si, do,* notes qui servent de transition entre la voix de poitrine, d'une beauté sans pareille, et le registre des sons superlaryngiens, appelés vulgairement *sons de tête.* Lorsque la cantatrice n'y prend pas garde, cette petite *lande* s'agrandit, et ces notes paraissent alors un peu étranglées. On sent bien que la virtuose glisse sur ce petit *pont des soupirs* avec toute sorte de précautions, et qu'elle se trouve bien heureuse quand elle est arrivée à une corde réelle de sa voix de contralto, qu'elle fait ressortir et vibrer avec d'autant plus de sonorité. Souvent elle se sert du contraste de ces deux registres avec un goût exquis, en appuyant légèrement sur la note mixte avant de s'élancer sur le terrain solide de sa voix de poitrine, qu'elle gouverne avec une autorité suprême. Nous l'avons entendue faire une gamme depuis l'*ut* aigu des *soprani* jusqu'au *fa* des basses; cette gamme fuyait devant l'oreille avec la rapidité de l'éclair, sans qu'on en perdît une seule note, et tout cela était exécuté avec une désinvolture désespérante pour la médiocrité.

Lorsque mademoiselle Alboni se fit entendre à l'Opéra [1], il y a quelques mois, elle excita l'enthousiasme général. Malgré le succès prodigieux qu'elle obtint alors, dans quatre concerts, avec deux ou trois morceaux choisis pour faire ressortir les qualités merveilleuses de sa voix et de sa vocalisation, on put craindre que cette admirable virtuose ne fût moins brillante au théâtre, dans une action dramatique qui exigerait plus de force et plus de variété. Cette crainte ne saurait plus exister aujourd'hui. Mademoiselle Alboni a débuté au Théâtre-Italien par le rôle d'Arsace de la *Semiramide* de Rossini. Elle y a déployé les mêmes qualités supérieures de cantatrice et certaines nuances de style que les péripéties de la scène ont fait éclater pour la pre-

[1] 1849, mois d'octobre.

Digitized by Google

mière fois. Ainsi, elle est admirable dans le duo du premier acte : *Serbami ognor,* et dans l'andante de l'air qu'elle chante au commencement du second acte, après avoir appris le nom de son père : *In si barbara sciagura.* Sa voix incomparable et son style tendre arrachent des larmes aux cœurs les plus aguerris; et avec quelle élégance, avec quelle émotion pénétrante elle exhale cette phrase : *Or che il ciel ti rende il figlio,* du duo du second acte!

Sans nul doute, mademoiselle Alboni n'est point une tragédienne comme madame Pasta, ni même comme madame Grisi. On pourrait désirer dans son talent si exquis un peu plus de force, d'accent et de profondeur. Elle n'a pas fait ressortir avec assez d'énergie le récitatif du premier acte : *Eccomi alfine in Babilonia,* que madame Pisaroni disait avec tant de majesté et d'ampleur, et nous l'avons trouvée également un peu molle dans le duo avec Assur : *È dunque vero, audace.* La syllabe, un peu trop caressée et amortie par la cantatrice, n'est pas articulée avec assez de netteté. Aussi le rôle de la Cenerentola, que mademoiselle Alboni vient d'aborder après celui d'Arsace, lui est-il infiniment plus favorable, en ce qu'il exige moins de passion et de contrastes dramatiques que de grâce et de flexibilité vocale. Depuis mademoiselle Mombelli, qui, en 1823, révéla pour la première fois au public parisien les beautés de cette délicieuse partition de Rossini, et qui se fit surtout remarquer par le *brio* et la vigueur qu'elle déployait dans le finale du premier acte et dans l'admirable sextuor du second, aucune cantatrice italienne n'a chanté la partie de la Cenerentola avec autant de charme et de suavité que mademoiselle Alboni. Je sais bien qu'à la rigueur on pourrait exiger plus de verve, de mordant et de vivacité comiques; mais il semble que l'expression de la gaieté qui jaillit et rayonne soit aussi étrangère à la nature

Digitized by Google

de son talent que le cri de la douleur. Mademoiselle Alboni se plaît dans les régions tempérées, dans le style de demi-caractère, qui lui permet de dérouler sans effort toutes les délicatesses de son organe incomparable. Si l'on veut avoir une idée d'une vocalisation parfaite jointe à l'une des plus belles voix de contralto qui aient existé, il faut entendre chanter par mademoiselle Alboni l'air final de *la Cenerentola :*

Non più mesta
A canto al fuoco...

Le rôle de Malcolm de *la Dame du Lac* n'ajoutera rien à la réputation de la cantatrice. Dans cette création nouvelle, mademoiselle Alboni a déployé, comme dans *la Cenerentola* et la *Semiramide,* plus de grâce et de douceur que d'énergie dramatique. Quoi qu'il en soit des imperfections que nous avons dû signaler dans son talent, mademoiselle Alboni est une cantatrice de premier ordre et de la grande école du dix-neuvième siècle, qui a produit les Gafforini, les Malanotte, les Marcolini, les Pisaroni. Douée d'une sûreté de goût qu'aurait pu envier la Malibran, supérieure peut-être à la Pasta par le charme du style, possédant une voix plus étendue et moins inégale que celle de la Pisaroni, Marietta Alboni est une virtuose éminente, qui laissera un nom de plus dans l'histoire de l'art. Cette musique mélodieuse, calme et sereine expression de l'amour, que l'on rencontre dans certains compositeurs du dix-huitième siècle et dans quelques opéras de Rossini, ne saurait avoir, nous le croyons, un plus délicat interprète.

En suivant l'art de chanter depuis les commencements de la musique moderne, nous pensons avoir démontré combien il avait aidé à l'épanouissement des formes mélodiques, aux progrès de l'harmonie et à la création de l'opéra. La connaissance de l'influence qu'a eue cet art sur

Digitized by Google

le développement des idées et de la science musicale nous permet de mieux apprécier la crise fatale dont il semble menacé aujourd'hui. Séduits par les effets nouveaux et variés de l'orchestre, par l'étendue de son échelle, excités par les mœurs de la société nouvelle à reproduire au théâtre le délire des passions extrêmes à l'aide d'une sonorité puissante, quelques compositeurs ont exigé de la voix humaine des efforts qui en ont altéré la fraîcheur et la flexibilité. On a méconnu les sages limites fixées par la nature aussi bien à la capacité de l'oreille qu'à l'étendue de notre organe vocal, on a écrit des opéras comme des symphonies, on a confondu et mêlé tous les genres, et l'art de chanter n'a plus été que l'art de pousser des cris et de lutter à force de poumons contre le bruit de plus en plus envahissant de l'orchestre. Plus de nuances, plus de vocalisation, plus de phrases limpides et saillantes où le chanteur ait le temps de déployer sa voix et puisse pénétrer chaque note du souffle de son âme. La masse instrumentale, les combinaisons harmoniques et les gros effets d'ensemble ont étouffé la mélodie vocale; l'abus du rhythme a corrompu l'oreille, et la force a de nos jours vaincu la grâce, aussi bien en musique et dans l'opéra italien que dans les autres manifestations de l'esprit humain. Il s'agit de rétablir l'ordre dans cette confusion d'éléments hétérogènes. Toute atteinte portée à l'art de chanter, qu'on ne l'oublie pas, est une atteinte portée à la musique même. Laissons à la symphonie et à la musique purement instrumentale son domaine infini, le domaine de la poésie lyrique avec ses béatitudes et ses extases, et conservons à l'opéra, conservons à la voix humaine l'expression d'un sentiment du cœur dans une mélodie sereine. L'art de chanter doit rester aujourd'hui ce qu'il était autrefois, le guide du compositeur dramatique; l'instinct divinateur des grands virtuoses a de tout temps été pour la scène lyrique

Digitized by Google

une source précieuse d'inspirations qu'il faut craindre de tarir. Du jour où la patrie de Monteverde, de Scarlatti, de Pergolèse, de Cimarosa, de Paesiello et de Rossini méconnaîtrait ce principe salutaire, elle perdrait toute son influence sur les destinées de l'art musical, et l'opéra italien n'existerait plus.

Digitized by Google

ANGELICA CATALANI.

Il y a trois mois à peine [1], mourait à Paris, frappée par le choléra, une des cantatrices les plus célèbres du dix-neuvième siècle. Qui n'a entendu parler de madame Catalani, de cette merveilleuse sirène qui charma les loisirs des rois de la Sainte-Alliance dans ces longs congrès où l'on se partageait les dépouilles du maître du monde? Le nom de madame Catalani se trouve mêlé aux plus grands événements de l'histoire contemporaine, et nous ne voulons pas qu'une ombre aussi charmante franchisse les rives éternelles sans lui dire un mot d'adieu. Aussi bien, des renseignements certains nous ont été fournis par la famille de l'illustre cantatrice, et ils nous permettent de raconter avec quelque précision une vie qui marquera dans les annales de l'art.

Angelica Catalani est née à Sinigaglia, petite ville des États de l'Église, au mois d'octobre 1779. Son père était un magistrat, une sorte de juge de paix, qui avait bien de la peine à élever une nombreuse famille composée de quatre filles et de deux garçons. Pour suppléer aux modiques appointements de sa place, le père de la future *prima donna* faisait le commerce des diamants, cumul qui paraissait tout naturel dans un pays où se tient encore aujourd'hui la plus grande foire de l'Italie. Cependant, pour alléger un fardeau qui lui semblait trop lourd,

[1] Ceci fut écrit dans le mois d'octobre 1849.

Digitized by Google

M. Catalani fut obligé de mettre sa fille Angelica dans un couvent, où elle devait plus tard prononcer des vœux solennels et irrévocables. Angelica entra donc au couvent de Sainte-Lucie de Gubbio, à quelque distance de Sinigaglia; et, pour faire admettre sa fille dans un établissement qui était exclusivement consacré à l'éducation des nobles demoiselles du pays, M. Catalani dut faire valoir une parenté un peu éloignée avec la maison des Mastaï, dont Pie IX est aujourd'hui le chef illustre et vénérable. Voilà bien l'Italie avec ses grands contrastes et cette alliance de l'art et de la religion, du dogme inflexible et de la fantaisie mondaine, qui forme le trait saillant de son génie.

C'est dans le couvent de Sainte-Lucie de Gubbio que la jeune Angelica reçut les premières notions de l'art musical. Un couvent italien, à la fin du dix-huitième siècle, n'était guère autre chose qu'une espèce de conservatoire où la prière, la musique et l'amour étaient l'unique occupation; comme l'a dit un théologien aimable, *pregare, amare e cantare* sont trois mots différents exprimant un seul et même désir. Aussi on chantait beaucoup dans le couvent de Sainte-Lucie. Tous les dimanches et les jours de grande fête, les religieuses et les novices faisaient résonner de leurs pieux cantiques les voûtes de la chapelle. Au milieu de ces voix fraîches et virginales, on remarqua bientôt celle d'Angelica Catalani, dont le timbre, l'étendue et la flexibilité faisaient déjà l'admiration de ses compagnes. Les religieuses, voulant mettre à profit de si rares facultés, lui firent chanter de petits solo, qui attirèrent un grand concours d'adorateurs à leur patronne sainte Lucie. — Allons entendre *la maravigliosa Angelica*, se disait-on dans le pays les jours de grande solennité; et la foule venait assiéger les portes de la chapelle, où, comme en paradis, il y avait plus d'appelés que d'élus. Les succès un peu profanes qu'obtenait Angelica finirent par scanda-

Digitized by Google

liser les âmes dévotes, et l'évêque ordonna à la supérieure de mettre la lumière sous le boisseau en supprimant les solo de la jeune novice. Assurément cet évêque-là n'aimait pas la musique; il eût été digne de faire partie de ce groupe d'esprits moroses qui, au fond de la thébaïde de Port-Royal des Champs, semblaient demander pardon à Dieu d'être venus au monde, et qui ont essayé d'étouffer la gloire et la magnificence du siècle de Louis XIV sous le cilice de Pascal. Fort heureusement la supérieure du couvent de Sainte-Lucie de Gubbio ne partageait pas les principes rigoureux de la mère Angélique d'Andilly; et, plus intelligente que l'évêque de qui relevait son institution, elle ne voulut pas se priver d'un élément de succès qui profitait aussi bien aux pauvres qu'à la vraie piété. Usant d'un subterfuge très-innocent, elle plaça Angelica Catalani derrière un groupe de novices. Ces jeunes filles dérobaient ainsi leur compagne aux regards des curieux, et tempéraient la sonorité de cette voix, qui devait un jour émerveiller l'Europe. Les fidèles ne se laissaient cependant pas arrêter par cet obstacle, ils se levaient sur la plante des pieds pour découvrir le visage de la jeune fille qui les charmait. L'émotion alla même jusqu'à l'enthousiasme un jour de grande fête où la charmante Angelica, revêtue d'une robe aussi blanche que son âme, chanta un *Ave maris stella* qui attendrit tous les cœurs. Chacun voulut voir et chacun voulut embrasser *la virginella* que Dieu avait si richement douée.

Mademoiselle Catalani resta dans le couvent de Gubbio jusqu'à l'âge de quatorze ans. Son père, malgré les vives instances qu'on lui adressait de toutes parts, ne pouvait se décider à tourner le talent d'Angelica vers un but profane. Sa grande piété et les fonctions dont il était revêtu ne lui faisaient envisager qu'avec une extrême répugnance tout ce qui se rattachait aux choses de théâtre. Enfin, vaincu

Digitized by Google

par les larmes d'Angelica et par les vives instances de toute sa famille, M. Catalani consentit à envoyer sa fille à Florence pour y prendre des leçons de Marchesi, qui était alors un des plus célèbres sopranistes de l'Italie.

Marchesi était bien le maître qu'il fallait pour diriger Angelica Catalani et la préparer à ses glorieuses destinées. Doué d'un physique charmant et d'une voix de mezzo-soprano forte et prodigieusement facile, ce chanteur se distinguait surtout par l'éclat et la magnificence de la vocalisation. Né à Milan en 1755, il débuta à Rome, en 1774, dans un rôle de femme avec un très-grand succès; puis il parcourut l'Italie et visita les premières capitales de l'Europe, entraînant tous les cœurs sur son passage. La première fois qu'il chanta à Vienne, il y excita un tel fanatisme, que toutes les femmes de la cour impériale voulurent avoir son portrait en médaillon. Elles le plaçaient au beau milieu du sein, comme une image *castissima* qui n'inquiétait ni la sécurité des maris ni la jalousie des amants.

Nous avons raconté plus haut quelle a été l'influence des castrats sur l'art de chanter, et la grande révolution musicale qui les a fait disparaître pour toujours de la scène italienne. Ces êtres singuliers, victimes d'une monstrueuse aberration de l'esprit humain, avaient dans le caractère comme dans le tempérament quelque chose d'étrange et de maladif. Marchesi, par exemple, aimait à jouer des rôles d'homme qui lui permissent de porter un casque doré surmonté d'un panache à plumes rouges ou blanches. Il voulait toujours faire son entrée en scène en descendant une colline du haut de laquelle il pût s'écrier : *Dove son io?* Ensuite il exigeait que la trompette fît entendre quelques notes éclatantes, afin de pouvoir s'exclamer encore : *Odi lo squillo della tromba guerriera!* Cela dit, il s'avançait aux bords de la rampe et chantait invariablement un ron-

Digitized by Google

deau, composé de deux mouvements opposés, dans lequel il maudissait son déplorable sort, *la cruda sorte*, en lançant un déluge de gammes et de *volatine*, les unes plus rapides que les autres, qui ondoyaient et flamboyaient comme les plumes et les éclairs de son casque. Le rondeau que Sarti a écrit pour lui dans son opéra *Achille in Sciro*,

Mia speranza, io pur vorrei,

a fait le tour de l'Europe. Marchesi le chantait partout en l'intercalant dans tous les ouvrages : c'était son grand cheval de bataille et ce que les Italiens appellent l'*aria di baule*, le morceau de voyage. Marchesi était un chanteur brillant, mais froid et d'un goût équivoque. Il n'avait ni le pathétique de Guadagni, ni le style admirable de Pacchiarotti. Attaché de cœur à la maison d'Autriche, Marchesi n'a jamais voulu chanter devant Napoléon, qu'il traitait d'usurpateur. Il quitta le théâtre vers le commencement de l'année 1806, et se retira à Milan, sa patrie, où il est mort en 1829, âgé de soixante-quatorze ans, laissant une belle fortune, dont il avait toujours fait un noble usage.

J'ai eu l'honneur d'être présenté à Marchesi en 1817, à Milan, par l'auteur du *Barbier de Séville*, qui venait alors de terminer un nouveau chef-d'œuvre, *la Gazza ladra*. Comme j'avais chanté devant le célèbre virtuose l'air *Di tanti palpiti* avec une voix de soprano qui promettait un bel avenir, Marchesi me caressa la joue de sa main jaune et décharnée, en me disant : *Bravo, carino, bella voce : che peccato !* « Très-bien ! mon enfant, vous avez une belle voix : quel dommage que.... » A ces mots, Rossini partit d'un éclat de rire immodéré. Plus tard, j'ai compris tout ce qu'il y avait de paternel dans les regrets de Marchesi.

Angelica Catalani étudia pendant deux ans sous la direction de ce maître. Marchesi lui apprit à modérer l'extrême

Digitized by Google

facilité de sa voix aussi étendue qu'éclatante; il orna sa mémoire d'une foule de *gorgheggi* les uns plus compliqués que les autres, et lui communiqua aussi, malheureusement, son goût trop exclusif pour les pompes et le clinquant de la vocalisation italienne. Pendant que la jeune Angelica se préparait ainsi à conquérir la brillante renommée qu'elle devait posséder un jour, elle eut occasion d'entendre à Florence une cantatrice célèbre qui produisit sur elle une sensation profonde. Émerveillée de la voix et du talent de la virtuose, Angelica fondit en larmes et s'écria avec une naïveté charmante : « Mon Dieu, mon Dieu! je ne pourrai jamais atteindre à une telle perfection! » La cantatrice à la mode voulut voir la jeune fille qui lui avait adressé un compliment aussi flatteur, et, après l'avoir fait chanter devant elle, elle lui dit en l'embrassant avec tendresse : « Rassurez-vous, mon enfant; dans quelques années, vous m'aurez surpassée, et ce sera à mon tour de pleurer à vos succès. »

Mademoiselle Catalani débuta sur le théâtre de la Fenice, à Venise, en 1795, dans un opéra de Nasolini. Elle était âgée de seize ans. Une taille élevée et bien prise, de belles épaules blanches comme l'albâtre, un cou de cygne, de grands yeux bleus, doux, limpides, *pietosi, a mover parchi*.... des traits nobles et charmants, faisaient de la jeune cantatrice une personne ravissante. Dans ce corps tout resplendissant de jeunesse et de beauté, la nature avait placé un des plus admirables instruments qui aient jamais existé. C'était une voix de soprano d'une étendue de presque trois octaves, allant depuis le *la* au-dessous de la portée jusqu'au *fa* suraigu. Cet immense clavier était d'une égalité parfaite et d'une flexibilité incomparable. On conçoit qu'avec de tels avantages mademoiselle Catalani n'ait pas eu de peine à conquérir les sympathies d'un public italien; aussi son succès à Venise fut-il éclatant et

Digitized by Google

spontané. Entourée de sa famille et de son maître Marchesi, qui voulut encourager ses premiers pas dans la carrière, Angelica fut accueillie avec transport, et sa réputation se répandit comme un éclair dans toute l'Europe.

Toutes les biographies de madame Catalani qu'il nous a été donné de consulter affirment qu'après ses débuts (les uns disent à Venise, les autres à Milan) la jeune cantatrice parcourut triomphalement les principales villes de l'Italie, et que c'est après une pérégrination de plusieurs années qu'elle fut engagée au théâtre italien de Lisbonne, où elle se rendit en 1801. D'un autre côté, madame Catalani a toujours dit à ses enfants qu'elle était à peine âgée de dix-sept ans lorsqu'elle arriva à la cour de Portugal; or, étant née en 1779, ce serait donc en 1796 qu'elle aurait quitté l'Italie, c'est-à-dire presque immédiatement après son apparition sur le théâtre de la Fenice, à Venise; mais il est certain que mademoiselle Catalani chantait à Florence pendant le carnaval de l'année 1799, dans un opéra de Nasolini, *Monima e Mitridate*, qui pourrait bien être le même ouvrage dans lequel elle a débuté à Venise.

Dans la troupe de chanteurs italiens qui vint desservir le théâtre de Lisbonne en 1799, se trouvaient la Gaffo-rini, contralto admirable, et Crescentini, le dernier sopraniste d'un mérite éminent qu'ait produit l'Italie. Entourée de pareils virtuoses, la vertu et la beauté de mademoiselle Catalani brillèrent du plus vif éclat. L'exemple et les conseils de Crescentini surtout furent pour la jeune Angelica d'un secours immense. Sous la direction de ce maître, dont l'école était bien autrement sévère que celle de Marchesi, mademoiselle Catalani apprit à mieux phraser et à corriger quelques-uns des défauts de sa merveilleuse vocalisation. Pendant six années, mademoiselle Catalani fut l'idole de la cour et de la ville de Lisbonne. La réserve de

Digitized by Google

ses manières, sa douce piété et la rare bonté de son cœur la faisaient chérir de tous ceux qui l'approchaient. Le régent la traitait comme l'un de ses enfants.

Lorsque le général Lannes fut envoyé comme ambassadeur de France en Portugal, il avait avec lui un jeune officier français qui devait avoir une grande influence sur la destinée de la célèbre cantatrice. M. de Valabrègue, capitaine au 8e régiment de hussards, était un homme aimable, aux manières parfaitement distinguées. Les avantages de sa personne, la vivacité de son esprit et surtout l'élégance de son uniforme firent impression sur mademoiselle Catalani, qu'il avait occasion de rencontrer souvent dans le salon de l'ambassadeur de France. M. de Valabrègue n'eut pas de peine à partager les sentiments qu'il inspirait, et, comprenant d'ailleurs que la voix de la jeune cantatrice pouvait devenir la source d'une grande fortune, il demanda sa main. La famille et les nombreux amis de mademoiselle Catalani ne voyaient cette union qu'avec une répugnance extrême. A toutes les objections qu'on lui faisait pour la détourner de ce mariage, mademoiselle Catalani répondait en baissant les yeux : *Ma che bell' offiziale!* Le bel officier finit par l'emporter en effet : il épousa Angelica Catalani dans la chapelle de la cour, sous les auspices du prince régent et du général Lannes. Madame de Valabrègue, qui a toujours conservé son nom de famille, quitta Lisbonne au commencement de l'année 1806. Elle venait de contracter un riche engagement pour le théâtre italien de Londres. Elle se rendit d'abord à Madrid, où elle donna plusieurs concerts qui lui rapportèrent des sommes considérables ; puis, traversant la France, elle vint à Paris dans les premiers jours du mois de juin 1806. Sa réputation l'y avait précédée, et les journaux du temps annoncèrent son arrivée de manière à piquer vivement la curiosité du public. Madame Catalani donna à l'Opéra trois concerts

Digitized by Google

qui attirèrent une foule considérable. Le prix des places fut triplé dans cette circonstance : un billet de parterre coûtait 9 francs, un balcon 30 francs, et ainsi de suite. Au premier concert, qui eut lieu le 22 juillet, madame Catalani chanta deux airs de Cimarosa et un air de la *Semiramide* de Portogallo : *Son regina ;* au second concert, qui fut donné le 11 du mois d'août, elle choisit un air des *Baccanali di Roma,* musique de Nicolini, un autre de la *Zaira* de Portogallo, et puis encore celui de la *Semiramide* du même compositeur ; au troisième concert, qui eut lieu le 3 septembre, madame Catalani ajouta aux morceaux précédents un air de Piccini : *Se il ciel mi divide,* dont le style sévère lui était moins familier. L'étendue, la force et l'éclat de la voix de madame Catalani, la richesse de sa vocalisation et les charmes de sa personne excitèrent une vive admiration. Il n'y a que Paganini dont l'apparition sur la scène de l'Opéra ait produit un effet comparable à celui de madame Catalani. Cependant la critique parisienne ne se laissa pas entièrement désarmer par tant de séduction, et, au milieu de l'enivrement général, elle fit entendre quelques bonnes observations.

Napoléon avait entendu aussi madame Catalani; et, désirant fixer dans sa capitale une cantatrice qui pouvait distraire l'opinion publique de plus graves préoccupations, il la fit mander aux Tuileries. La pauvre femme n'avait jamais vu de près ce terrible virtuose de la guerre, qui remplissait l'Europe du bruit de ses *fioritures ;* elle tremblait de tous ses membres lorsqu'elle parut en sa présence. « Où allez-vous, madame? lui dit le maître de sa voix impériale. — A Londres, sire. — Il faut rester à Paris, on vous payera bien, et vos talents y seront bien mieux appréciés. Vous aurez *cent mille francs* par an et deux mois de congé ; c'est entendu. Adieu, madame. » Et la cantatrice se retira plus morte que vive, sans avoir osé dire à son

Digitized by Google

brusque interlocuteur qu'il lui était impossible de manquer à un engagement qu'elle avait contracté avec l'ambassadeur d'Angleterre en Portugal. Si Napoléon eût connu cette particularité, il aurait mis l'*embargo* sur la belle chanteuse, qu'il eût considérée comme une bonne prise de guerre. Madame Catalani n'en fut pas moins obligée de se sauver de France sans passe-port. Elle s'embarqua furtivement à Morlaix sur un bâtiment qui venait d'échanger des prisonniers, et dont elle paya les services 150 louis. Cette entrevue avec l'empereur Napoléon fit une telle impression sur madame Catalani, qu'elle en parlait souvent comme de la plus grande émotion qu'elle eût éprouvée dans sa vie.

Madame Catalani arriva à Londres dans le mois de novembre 1806. Le goût des Anglais pour la musique et les virtuoses italiens remonte à une époque assez éloignée. Dès le seizième siècle, on voit des joueurs de luth, des chanteurs de madrigaux et de *canzonette* figurer dans toutes les fêtes galantes qu'on donnait à la reine Élisabeth, cette femme bizarre qui aimait autant la mythologie qu'elle détestait le papisme. L'opéra italien existe à Londres depuis le commencement du dix-huitième siècle; et sur ce théâtre, fréquenté de tout temps par les classes supérieures de la société, brillèrent successivement les chanteurs les plus célèbres de l'Italie, que les écoles de Naples, de Rome, de Bologne et de Venise élevaient pour l'amusement des *barbares*. C'est là qu'on vit éclater ces luttes héroïques entre Carestini et Farinelli, la Faustina et la Cuzzoni, la Mara et la Banti, la Billington et la Grassini, la Todi et la Mara; luttes charmantes qui se sont renouvelées de nos jours entre la Pasta et la Malibran, Jenny Lind et l'Alboni. Les partis politiques se mêlaient à ces duels de la fantaisie, en appuyant l'un ou l'autre des deux champions. Les tories, par exemple, applaudissaient avec transport aux arpéges, aux gammes chromatiques et aux

Digitized by Google

trilles phosphorescents de la Mara, tandis que le style large et le chant pathétique de la Todi soulevaient l'enthousiasme des whigs. Cette rivalité fut poussée si loin, pendant la première partie du dix-huitième siècle, que chaque faction voulut avoir, comme aujourd'hui, son théâtre italien. Hændel dirigeait celui de la cour, où il faisait entendre ses chefs-d'œuvre, que Senesino interprétait d'une manière admirable; tandis que Buononcini, aidé de Farinelli, attirait la foule dans celui de l'opposition. Malgré la supériorité de son génie, Hændel succomba dans cette lutte acharnée, où il perdit sa fortune et son repos. Un jour, au milieu d'une discussion des plus vives du parlement anglais, on vit un ministre monter à la tribune pour demander qu'on renvoyât au lendemain le débat d'une affaire très-importante sur laquelle, disait-il, le gouvernement avait besoin de se consulter. A ces mots, le *speaker* se lève en riant malignement dans sa large perruque. C'était une scène arrangée par les *dilettanti* du parlement, qui voulaient assister aux débuts du fameux Pacchiarotti. Savez-vous de quoi s'occupait lord Castlereagh pendant son séjour à Paris en 1814? Il chantait des duos italiens avec madame Grassini devant son ami Wellington, qui, en regardant les beaux yeux de la virtuose, trouvait la voix du premier ministre très-agréable. Madame Grassini, qui avait été l'une des plus charmantes conquêtes de Napoléon, avait suivi la fortune, en passant à l'ennemi de la France avec armes et bagages.

Jamais aucune cantatrice n'a obtenu à Londres le succès de madame Catalani. L'apparition de cette femme célèbre dans une ville où s'étaient produits les plus admirables artistes du dix-huitième siècle fut presque un événement public. L'étendue prodigieuse de sa voix aussi égale que forte, la magnificence, le *brio* de cette vocalisation qui s'épanouissait en gerbes lumineuses comme un jet d'eau du

Digitized by Google

parc de Versailles, la rare distinction de sa personne, la noblesse de son maintien et de son caractère, y excitèrent un enthousiasme universel. Madame Catalani fut pendant huit ans l'idole de l'Angleterre. Admise dans les cercles de la haute aristocratie, qui lui savait gré d'avoir résisté aux séductions de Napoléon, courtisée par les tories, admirée par les whigs, elle tenait toute la nation sous le charme de ses gammes chromatiques et de ses *gorgheggi* enivrants. Lorsque la saison des plaisirs était terminée à Londres, madame Catalani parcourait l'Angleterre, donnant partout des concerts qui lui rapportaient des sommes considérables. Son nom imprimé sur une affiche était un talisman irrésistible qui faisait accourir la foule dans la moindre bourgade de l'empire britannique. L'Irlande, la pauvre Irlande elle-même, vendait ses guenilles pour entendre cette merveilleuse sirène, dont *i lampi di gola*, les éclairs de gosier, éblouissaient les oreilles et fascinaient les cœurs.

L'effet que produisait madame Catalani sur le public anglais était si puissant et si général, que le gouvernement, dans sa lutte périlleuse contre le grand agitateur de l'Europe, eut souvent recours au talent de la cantatrice pour retremper l'esprit national. Le bruit se répandait-il à Londres que Napoléon venait de remporter une de ces terribles victoires qui brisaient la coalition en mille tronçons, aussitôt le ministère faisait annoncer un concert au théâtre de Drury-Lane, où madame Catalani chanterait, *con fiochi*, le *God save the king* et le *Rule Britannia*. Lorsque sa voix magnifique lançait sur la foule frémissante ces paroles pleines de fierté : *Send him victorious, happy and glorious*, le public se levait en masse et applaudissait avec transport la belle cantatrice, qu'il comparait à Junon soulevant de son regard dominateur les flots de la mer. C'est ainsi que madame Catalani fut enrôlée dans la grande coa-

Digitized by Google

lition que soudoyait l'Angleterre contre son implacable ennemi.

Madame Catalani vint à Paris en 1814, avec les alliés, prendre sa part du triomphe commun, auquel elle avait contribué sans doute par ses arpéges séducteurs et ses vigoureuses fusées. Le 4 février 1815, elle donna un concert au bénéfice des pauvres, à l'Opéra, où son succès fut aussi éclatant qu'il l'avait été en 1806. Elle disparut pendant les cent-jours, et se rendit à Gand avec Louis XVIII, qu'elle avait connu en Angleterre, et qui honorait la cantatrice de sa royale bienveillance. Sa maison était le rendez-vous des émigrés les plus illustres. Après une excursion en Hollande et en Belgique, madame Catalani revint à Paris à la seconde restauration. C'est alors que Louis XVIII, voulant récompenser l'attachement que madame Catalani avait montré pour sa personne et pour la cause de la légitimité, lui accorda le privilége du Théâtre-Italien, avec 160,000 francs de subvention. Cette entreprise fut pour la cantatrice une source de contrariétés et de peines de toute nature. Complétement dominée par l'esprit remuant de son mari, M. de Valabrègue, qui cherchait à éloigner du Théâtre-Italien tous les virtuoses dont le talent pouvait faire ombrage à la réputation de sa femme, madame Catalani fut obligée d'abandonner cette malheureuse direction, après y avoir perdu, avec les bonnes grâces du public parisien, 500,000 francs de sa fortune. Pour réparer ce double échec, la célèbre cantatrice entreprit un grand voyage dans le nord de l'Europe. Elle visita le Danemark, la Suède; parcourut triomphalement toute l'Allemagne, donnant des concerts qui lui rapportèrent des sommes considérables. Au milieu de l'enthousiasme qu'elle excita partout sur son passage, au milieu de la vive lumière dont elle éblouissait la foule étonnée, la critique allemande fronça le sourcil et prétendit juger cet oiseau merveilleux

Digitized by Google

du pays de l'aurore avec les gros principes d'une esthétique rigoureuse. C'était vouloir soumettre les arabesques de Raphaël au laminoir de la *raison pure* de Kant. Malgré un article remarquable qui parut dans la *Gazette musicale de Leipzig* sur madame Catalani [1], malgré l'accueil plus que froid qu'on lui fit à Munich, elle quitta l'Allemagne, emportant une riche moisson de gloire et de bons écus.

En 1817, madame Catalani se rendit à Venise, où s'étaient épanouies, trente années plus tôt, sa jeunesse et sa renommée. Pacchiarotti, qui vivait encore, et qui entendait madame Catalani pour la première fois, ne fut pas au nombre de ses plus grands admirateurs. Nous ne suivrons pas davantage notre infatigable voyageuse, qui visita les coins les plus reculés de l'Europe. Qu'il nous suffise de dire qu'en 1823 madame Catalani traversa la Pologne et se rendit en Russie, où l'empereur Alexandre l'accueillit avec une faveur toute particulière. La dernière fois qu'elle ait chanté en public, c'est dans un concert qu'elle donna, en 1828, à Dublin.

Après avoir ainsi charmé le monde pendant le cours de presque un demi-siècle, madame Catalani se retira dans une belle propriété, aux environs de Florence, où se sont écoulées les dernières années de sa vie, au milieu de l'opulence et de l'estime publique que lui avaient méritée la dignité de son caractère, la sérénité de son âme et l'inépuisable charité de son cœur. Dans la charmante solitude qu'elle s'était faite, elle ne cessa pas un jour de cultiver la musique, qu'elle aimait avec passion. Elle chantait pour son plaisir, pour celui de ses amis et surtout pour les malheureux qui venaient invoquer la magie de son nom. Lorsque les écoliers de Florence allaient se promener tout près de la colline au sommet de laquelle était située la maison

[1] Voir la *Gazette musicale de Leipzig* du 21 août 1816.

Digitized by Google

de madame Catalani, ils entendaient parfois les éclats de cette voix incomparable qui avait étonné l'Europe dans un siècle de révolutions et de batailles. L'invasion du choléra en Italie décida madame Catalani à venir chercher un refuge à Paris auprès de ses enfants, qui y sont établis et qui appartiennent à la France par le droit que leur a transmis leur père, M. de Valabrègue. Le fléau dont elle redoutait les atteintes, et qui l'aurait épargnée peut-être à Florence, l'enleva subitement à Paris, le 12 juin de l'année 1849, à l'âge de soixante-neuf ans.

Quelques jours avant sa mort, madame Catalani, se trouvant seule dans son salon sans aucun pressentiment de sa fin prochaine, reçut la visite d'une dame inconnue, qui refusa de décliner son nom au domestique. Lorsque l'étrangère fut en sa présence, elle s'inclina en disant : « Je viens rendre hommage à la plus célèbre cantatrice de notre temps et à la plus noble des femmes; bénissez-moi, madame, je suis Jenny Lind. » Madame Catalani, émue jusqu'aux larmes, pressa longuement cette digne émule sur son cœur.

Madame Catalani était une assez faible musicienne. Son éducation avait été si négligée, qu'il lui était impossible de lire à première vue la plus simple cantilène. Elle ne jouait d'aucun instrument; il lui fallait toujours un accompagnateur à ses ordres, qui fût habitué à suivre les caprices de sa fantaisie. Elle était ce que les Italiens appellent une admirable *orecchiante*. Lorsque madame Catalani avait bien étudié un morceau, elle le savait d'une manière imperturbable, et jamais les défaillances de sa mémoire ne venaient contrarier le *brio* de son imagination. Madame Catalani n'a pas réussi au théâtre. La scène l'intimidait; elle y manquait de naturel et d'animation. Sa voix magnifique, qui s'épanchait en ondes sonores et limpides comme l'eau de roche, n'emportait dans son cours ni le cri de la

Digitized by Google

passion ni l'étincelle comique. Madame Catalani était, dans toute la rigueur du terme, une cantatrice *da camera*, une virtuose en joailleries vocales, qui faisait de *l'art pour l'art*, ne s'inquiétant que de charmer et d'étonner ses auditeurs. Son répertoire n'était ni très-varié ni d'un choix bien sévère : il se composait à peu près d'une douzaine de cavatines, qu'elle chantait partout et toujours. Elle affectionnait particulièrement les morceaux suivants, qui ont fait le tour de l'Europe : *Son regina*, de la *Sémiramis* de Portogallo, que ce compositeur a écrit pour elle à Lisbonne; l'air *la Tromba*, de l'opéra *les Trois Sultanes* de Puccita; les variations de Rode, et *Nel cor più non mi sento*, de *la Molinara* de Paesiello, mélodie exquise dont madame Catalani altérait l'adorable simplicité par les broderies les plus compliquées. Elle a chanté aussi plusieurs fois à Paris le rôle de la comtesse du *Mariage de Figaro*, mais le génie de Mozart lui était encore moins familier que celui de Piccini et des autres grands maîtres de la vieille école italienne. Madame Catalani est restée étrangère à la révolution opérée par Rossini; son éducation imparfaite et son peu d'aptitude pour le jeu de la scène ne lui ont pas permis de prendre part à cette grande rénovation de la musique dramatique.

La vocalisation de madame Catalani était quelque chose de vraiment prodigieux. Parmi les ornements infinis qu'elle ourdissait avec une rare élégance, on remarquait surtout la facilité avec laquelle elle faisait les gammes chromatiques, plaçant sur chaque note un trille qui scintillait comme un diamant de l'eau la plus pure. Tantôt elle le frappait avec vigueur, imitant les battements stridents de l'alouette; tantôt elle le couvrait d'une gaze mélodique qui en adoucissait l'éclat. Elle aimait aussi à piquer la note de plusieurs coups de gosier réitérés, *martellement* gracieux qui avait été le joyau favori de la Mingotti, l'une des plus

Digitized by Google

célèbres cantatrices de la première moitié du dix-huitième siècle. Sa respiration longue et bien ménagée lui permettait de donner à la phrase mélodique l'horizon nécessaire et d'accidenter le son, qui était toujours éclatant et *pastoso*. Madame Catalani excellait dans les effets de contraste, faisant succéder à un éclat impérieux la *mezza voce* la plus mystérieuse. Le plus grand défaut qu'on pût reprocher à cette vocalisation si riche et si splendide, c'était un mouvement nerveux imprimé au menton, et dont madame Catalani n'a jamais pu se corriger. Ce mouvement disgracieux à la vue, et qui accusait un vice d'éducation vocale, est devenu tellement commun de nos jours, qu'on le remarque chez les artistes les plus renommés. Madame Ugalde, de l'Opéra-Comique, n'en est pas plus exempte que M. Mario.

Douée d'un heureux instinct, possédant une voix de soprano des plus étendues, des plus sonores et des plus flexibles qui aient jamais existé, bel oiseau de paradis dont le ramage égalait la magnificence du plumage, madame Catalani fut plutôt une merveille de la nature qu'un produit de l'art. Elle *jouait* de la voix comme Paganini jouait du violon, mais sans avoir son génie fougueux et fantastique. Sirène au doux langage, elle enivrait les passants, et l'on pouvait dire de sa mélopée ce qu'un Père de l'Église a dit de la dialectique des sophistes : « Elle circule autour du cœur, — *circum præcordia ludit*, — sans y pénétrer jamais. »

Digitized by Google

MOZART ET SON DON JUAN.

Que n'a-t-on pas écrit et sur la vie de Mozart et sur le drame où il a condensé toutes les merveilles de son génie! Les poëtes surtout, les romanciers et les artistes se sont emparés, depuis une trentaine d'années, du sujet de *Don Juan*, et ont élevé autour du chef-d'œuvre de Mozart une sorte de légende mystérieuse à travers laquelle il est assez difficile d'apercevoir la vérité. Le premier écrivain qui ait jeté un regard perçant sur l'œuvre bien-aimée de Mozart, celui qui en a d'abord compris et révélé la profondeur, on l'a déjà nommé, c'est Hoffmann. Cet homme éminent, qui joignait à des connaissances très-réelles en musique une imagination souple, féconde, et la double vue de l'initié, nous a raconté, dans une page admirable que tout le monde a lue, au milieu de quels ravissements de la pensée lui était apparue un soir la grande figure de don Juan. Dans ce récit, où la fiction se confond avec la réalité, et où la critique la plus pénétrante se cache sous les arabesques fantastiques d'un rêve de poëte, Hoffmann s'élève jusqu'à l'idéal du compositeur, s'anime de son souffle et découvre le secret de son drame terrible, dont il nous explique les lugubres merveilles. C'est Hoffmann qui a éveillé l'attention de l'Europe sur la portée philosophique du chef-d'œuvre de Mozart et qui en a le premier indiqué le sens mystérieux. Il se présente ici une question : — Dans quelle mesure faut-il accepter cette poétique interprétation de la pensée du musicien? La figure de don Juan, telle que l'a popularisée le vigoureux pinceau d'Hoffmann, est-

Digitized by Google

ce bien celle qui vit et respire dans le poëme de Mozart? Ce grand artiste, dont les goûts simples et le caractère naïf étaient à l'unisson de sa vie modeste et laborieuse, a-t-il eu conscience des idées sublimes et des aspirations infinies que lui prête son ingénieux et romanesque commentateur? Quelle est enfin la véritable signification de l'opéra de *Don Juan*, et que faut-il penser des magnifiques peintures qu'il a inspirées aux poëtes depuis qu'Hoffmann leur eut appris à déchiffrer l'harmonie de Mozart? Ces questions d'un ordre supérieur en soulèvent d'autres qui en sont la conséquence nécessaire. Pourrait-on affirmer, par exemple, que la musique de *Don Juan* ait jamais été populaire? Qui oserait dire qu'elle ait été jamais bien comprise par cette foule qui remplit d'ordinaire une salle de spectacle? Cet opéra unique, que Mozart disait n'avoir composé que pour lui et quelques-uns de ses amis, n'est-ce pas une de ces conceptions destinées aux âmes d'élite, qui seules peuvent en goûter les délicatesses infinies, et devant lesquelles s'incline le vulgaire comme devant un idéal suprême dont il entrevoit à peine la profondeur? Il nous a paru que ces questions valaient la peine d'être examinées de près. D'ailleurs, si l'étude des grands maîtres a toujours son à-propos, il y a des époques dans l'histoire de l'art où l'on sent plus vivement encore le besoin de se recueillir dans la contemplation des chefs-d'œuvre du passé, pour se défendre et se fortifier contre les défaillances et les sombres tristesses du présent.

Un poëte charmant a dit avant nous, en parlant du type de *Don Juan* :

> Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
> Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
> Qu'Hoffman a vu passer, au son de la musique,
> Admirable portrait qu'il n'a point achevé... [1].

[1] Alfred de Musset, *Spectacle dans un fauteuil.*

Digitized by Google

Le poëte a raison. En effet, jamais l'opéra de *Don Juan* n'a été l'objet d'une étude patiente et détaillée, jamais une main pieuse et discrète n'a essayé d'en analyser les délicatesses et n'a tenté de pénétrer dans la vie intime du musicien pour y saisir le lien mystérieux qui rattache l'homme à son œuvre bien-aimée, et cette œuvre au siècle qui l'a vue naître. N'est-il pas étonnant que l'Allemagne, si jalouse de la gloire de ses enfants, l'Allemagne, qui a publié des volumes de gnose sur le *Faust* de Gœthe, ait été moins respectueuse envers le génie et le drame de Mozart? Nous voudrions réparer cet oubli, nous voudrions achever le portrait qu'Hoffmann nous a laissé comme une ébauche vigoureuse de Rembrandt, et l'encadrer dans un tableau historique où la vie du musicien servirait de commentaire à son chef-d'œuvre. Des documents nouveaux sur Mozart ont paru depuis quelques années et sont venus jeter quelque lumière sur les circonstances comme sur les dispositions secrètes qui ont inspiré l'auteur de *Don Juan;* ils nous aideront peut-être à découvrir la source profonde d'où est sorti le plus beau de tous les opéras, l'une des merveilles de l'esprit humain.

Tout le monde sait que la veuve de Mozart, qui est morte en 1842, avait épousé, en 1809, un conseiller d'État du roi de Danemark, Georges-Nicolas de Nissen. Après la mort de son second mari, arrivée en 1826, elle publia, en 1828, un gros volume sur la vie et les ouvrages du grand artiste dont elle avait été la compagne. Ce livre, qui renferme toute la correspondance de la famille de Mozart, des articles de journaux, des portraits, des morceaux de musique, etc., est un recueil de documents authentiques confusément entassés par M. de Nissen, sans critique et sans indépendance. Un Russe, M. Alexandre Oulibicheff, amateur très-distingué et membre honoraire de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, a con-

Digitized by Google

sacré dix ans de sa vie à dépouiller et à mettre en ordre la compilation de M. de Nissen, d'où il a tiré une *Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'une analyse de ses principales œuvres*. L'ouvrage de M. Oulibicheff a paru à Moscou en 1843; il est écrit en français avec une certaine vivacité de style qui n'en dissimule pas cependant toujours les incorrections. Il contient des faits intéressants sur la vie de Mozart et d'excellentes observations sur ses œuvres. Le livre de M. Oulibicheff, qui témoigne des connaissances solides et assez étendues que l'auteur possède en musique, est long, souvent diffus, et n'est pas exempt du défaut qu'on reproche à la compilation du conseiller de Nissen. Il a paru également à Londres, en 1845, une *Vie de Mozart*, par Edward Holmes, qui est écrite avec exactitude et clarté; mais un livre plus curieux, très-peu connu en Europe, et dont M. Oulibicheff lui-même a ignoré l'existence, ce sont les *Mémoires* de Lorenzo da Ponte, l'ami et le collaborateur de Mozart, le poëte élégant qui a fait le libretto de *Don Juan* et celui des *Nozze di Figaro*. Les *Mémoires* de Lorenzo da Ponte ont paru à New-York, où l'auteur s'était retiré, et où il est mort en 1838, âgé de quatre-vingt-neuf ans, délaissé de tout le monde et dans la plus profonde misère; ils contiennent sur l'existence très-aventureuse du poëte vénitien et sur le caractère de Mozart une foule d'anecdotes très-piquantes.

Tels sont les derniers documents que l'on possède aujourd'hui sur l'auteur de *Don Juan*. Ce n'est qu'en les comparant qu'on peut saisir le lien mystérieux qui existe entre le musicien et sa création immortelle. Hoffmann a entrevu la pensée philosophique de *Don Juan;* mais il y a dans cet opéra un côté plus humain et surtout plus intime; il y a, pour ainsi dire, Mozart tout entier. La biographie doit donc ici compléter l'analyse, et c'est à la vie

Digitized by Google

même du musicien qu'il faut demander la meilleure explication de son œuvre.

I.

Jean-Chrysostome-Wolfgang-Amédée Mozart est né à Salzbourg, le 27 janvier 1756. Six ans plus tôt, le 28 août 1749, *au coup de midi*[1], la ville de Francfort-sur-le-Mein donnait le jour à un autre Wolfgang, qui laissera aussi une trace ineffaçable dans l'histoire de l'esprit humain. Ce n'est pas sans dessein que nous rapprochons ici Wolfgang Gœthe de Wolfgang Mozart : l'auteur de *Faust* a plus d'un rapport avec celui de *Don Juan*.

Le père de Wolfgang Mozart était originaire de la ville d'Augsbourg, où sa famille exerçait la profession de relieur. Après avoir été attaché au comte de Thun en qualité de *valet-musicien*[2], Léopold Mozart était venu s'établir à Salzbourg, où, ayant obtenu une place de premier violoniste à la chapelle de l'évêque, il avait épousé Anna Bertina, femme aussi pieuse qu'elle était belle. Plus tard il fut élevé au rang de second maître de chapelle. Léopold Mozart était un homme instruit et un excellent musicien ; il a composé beaucoup de musique d'église, quelques intermèdes et une foule de morceaux de genres très-variés. Habile professeur de violon, il a fait un ouvrage didactique pour cet instrument, qui est resté longtemps célèbre en Allemagne ; mais la gloire de Léopold Mozart, c'est d'avoir donné le jour à l'auteur de *Don Juan* et d'avoir compris et dirigé son génie. Il devina de très-bonne heure la destinée de son fils. Sa piété profonde crut voir briller

[1] Expression de Gœthe dans ses *Mémoires*.

[2] Cette qualification de *valet-musicien* indique quelle était alors la position des artistes en Allemagne.

Digitized by Google

sur le front de Wolfgang comme un rayon de la grâce divine, et dès lors toute son existence fut consacrée à l'éducation de cet enfant, qu'il considérait comme un être supérieur commis à ses soins par la Providence. Le caractère intéressant de Léopold Mozart, où la tendresse paternelle se confond avec la foi du chrétien et l'enthousiasme de l'artiste, a été parfaitement compris par M. Oulibicheff, qui en a fait ressortir les diverses nuances.

De six enfants qu'avait eus Léopold Mozart, il ne lui restait que Wolfgang, le dernier venu, et une fille, Marie-Anne, qui était née en 1751, quatre ans avant son frère. Cette sœur unique de Mozart, qu'on appelait familièrement *Nannerl* (diminutif d'Anna), avait montré aussi de grandes dispositions pour la musique. Elle fit admirer dans toute l'Europe un talent précoce et très-remarquable sur le piano; mais elle fut bientôt éclipsée par la renommée de Wolfgang. Devenue baronne de Sonnembourg, la sœur de Mozart est morte à Salzbourg en 1830, âgée de quatre-vingts ans. Courbée sous le poids de l'âge, aveugle et pouvant à peine se remuer, la baronne de Sonnembourg avait conservé une admiration profonde pour celui qui avait été son frère *selon la chair*, disait-elle avec un respect qui touchait à la piété.

On connaît maintenant la famille au sein de laquelle est né Mozart, famille pieuse et résignée, famille tout allemande et vraiment chrétienne, où régnaient l'ordre, la chasteté et le goût des belles choses, digne berceau du musicien de l'amour idéal. A peine Wolfgang eut-il révélé son instinct merveilleux pour la musique, qu'il devint l'objet exclusif de l'attention du père et de l'intérêt de tous. Il avait à peine trois ans que déjà il posait ses petites mains sur le clavier, et s'essayait à rendre une succession de tierces, seul intervalle que pussent saisir encore ses doigts courts et potelés. Venait-il à rencontrer une combinaison

Digitized by Google

nouvelle, ses yeux s'animaient de joie. A quatre ans, il savait par cœur les passages les plus saillants des concertos exécutés par sa sœur, et son père composait pour lui de petits morceaux qui ont été conservés. C'est ainsi que Mozart apprit la musique comme en se jouant, ou plutôt la musique se réveillait dans son âme avec le sentiment de la vie. N'est-ce pas un signe distinctif qui caractérise les êtres supérieurs que la facilité avec laquelle on les voit s'assimiler les éléments matériels du langage? On ne saurait trop le répéter dans un temps comme le nôtre, les vrais poëtes, les peintres, les musiciens, tous ceux qui sont destinés à répandre sur la terre quelques rayons de la beauté éternelle, ne se forgent pas dans les ateliers de la science humaine. On n'apprend pas dans les écoles à parler la langue de l'amour. En écoutant les conseils du maître qui le premier délie ses lèvres, l'enfant de génie semble se ressouvenir d'une langue oubliée qu'il aurait parlée jadis dans un monde meilleur. Il chante, comme l'oiseau, au lever de l'aurore, et puis il s'envole aux régions sereines, emportant avec lui le secret de ses divins concerts. Homère fait dire au chantre Phémius implorant la pitié d'Ulysse : « Ne me tue pas! tu te repentirais peut-être d'avoir donné la mort à celui qui chante les dieux et les hommes. Personne n'a été mon maître.... Un dieu a placé dans mon cœur les chants divers que je dis [1]. »

Le caractère du jeune Wolfgang présentait les plus grands contrastes. Il était tour à tour bruyant et joueur,

[1] *Odyssée*, chant XXII, vers 33 et suivants. Platon a dit à peu près la même chose en d'autres termes : « Quiconque frappe à la porte des Muses, s'imaginant à force d'art se faire poëte, reste toujours loin du terme où il aspire. » *Phédon*, trad. de V. Cousin. C'est la pensée de toute l'antiquité, vérité profonde que Boileau a reçue des mains d'Horace sans se douter qu'elle se trouvait aussi dans le christianisme sous un autre point de vue. Il y aurait un bien charmant livre à faire sur les principes du christianisme applicables aux beaux-arts!

Digitized by Google

calme et laborieux. Doué d'une sensibilité extrême, il recherchait l'affection de toutes les personnes qui fréquentaient la maison de son père. Il leur demandait souvent avec une naïveté charmante : « M'aimez-vous bien? » et si l'on tardait à lui répondre d'une manière favorable, ses yeux se remplissaient aussitôt de larmes. A cette sensibilité exquise qui débordait au moindre contact, il joignait une force de réflexion qu'il manifesta aussi de très-bonne heure par un goût prononcé pour l'étude des mathématiques. Il en fut tellement préoccupé pendant quelque temps, qu'il négligea même la musique. Il couvrait les tables, les chaises, les murs, de chiffres et de figures de géométrie. Ayant reçu en cadeau un petit violon proportionné à sa taille, il s'y exerça tout seul ; et un jour que son père reçut la visite d'un habile violoniste, Wengl, qui venait pour essayer quelques nouveaux trios de sa composition, le jeune Wolfgang demanda à faire aussi sa partie. « Non, lui dit son père, tu ne pourrais pas nous suivre, puisque tu n'as pas encore étudié le violon par principes. » L'enfant se mit à pleurer en disant que, pour jouer une seconde partie, il n'était pas nécessaire d'être si habile. « Puisqu'il en est ainsi, répliqua le père, joue donc avec M. Schachtner que voilà, mais tout doucement ; car, si l'on t'entend, je te renvoie. » Quel ne fut pas l'étonnement de Léopold Mozart et des assistants quand ils entendirent le jeune Wolfgang exécuter avec précision non-seulement la partie du second violon, mais encore celle du premier, infiniment plus difficile ! C'est avec la même facilité que Mozart apprit à jouer des autres instruments, et qu'il devina presque tous les secrets de l'harmonie. Il avait à peine six ans, que, poussé par une force instinctive, il se mit à composer un concerto. « Que fais-tu là? lui dit son père, qui, rentrant chez lui accompagné d'un ami, trouva Wolfgang tout occupé à barbouiller un papier de musique. — Je compose

Digitized by Google

un concerto dont la première partie est bientôt terminée. — Fais-nous donc voir ce beau chef-d'œuvre ! — Non, ce n'est pas encore fini. « Léopold, lui arrachant alors le papier des mains, parcourut avec distraction ce griffonnage d'enfant. Tout à coup son regard se fixe, s'anime et se remplit de larmes ; puis, passant le papier à son ami, il lui dit avec un sourire de bonheur : « Voyez comme cela est bien et conforme aux règles ! » C'est ainsi que le père de Pascal, ayant surpris son fils aux prises avec les plus hautes questions de la géométrie, dont il lui avait expressément interdit l'étude, courut chez un ami lui raconter, en pleurant de joie, un si grand prodige.

C'est dans l'année 1762 que Léopold Mozart, accompagné de ses deux enfants, commença ses longs pèlerinages d'artiste à travers l'Europe. Ces voyages de toute une famille de musiciens allant chercher fortune dans des contrées lointaines étaient alors et sont encore aujourd'hui dans les mœurs simples et aventureuses de la nation allemande. En faisant courir le monde à ses deux enfants, Léopold Mozart avait pour but non-seulement d'améliorer sa modeste position, mais surtout de perfectionner l'éducation de son cher Wolfgang en le mettant en rapport avec les grands maîtres de l'art. Mozart avait alors à peine six ans. Son exécution sur le piano était déjà merveilleuse ; son génie précoce rayonnait de toutes parts et semblait attendre avec impatience que la nature lui permît de prendre possession du vaste empire de l'art musical. Toujours possédé du besoin de donner cours à sa fantaisie, on était souvent obligé de lui interdire le travail, tant il s'y appliquait avec ardeur. Léopold Mozart et ses deux enfants se rendirent d'abord à Munich, dans le mois de janvier 1762. Ils revinrent tout joyeux à Salzbourg, après avoir charmé pendant trois semaines la cour de l'électeur de Bavière, l'une des plus brillantes et des plus musicales de l'Allema-

Digitized by Google

gne. Dans l'automne de cette même année, ils partirent pour Vienne. Ce voyage fut un véritable triomphe pour Wolfgang. Il lui fallut s'arrêter quatre jours chez l'évêque de Lintz, qui ne pouvait se séparer d'un enfant aussi extraordinaire. Le jeune Mozart touche de l'orgue dans un couvent de franciscains, dont il excite l'enthousiasme, et aux portes de Vienne il adoucit la rigueur des douaniers en leur jouant un menuet sur son petit violon. A peine sont-ils arrivés dans la capitale de l'Autriche, que tout le monde veut entendre le virtuose de six ans; les invitations arrivent de toutes parts, les beaux équipages se succèdent à la porte des pauvres voyageurs; les nobles dames, les princes et les grands seigneurs se disputent l'honneur de posséder à leur table les deux enfants de Léopold Mozart, qui, au milieu de ces succès, conserve son bon sens et sa piété profonde envers la Providence. Admis tous trois à la cour, l'empereur François Ier vient au-devant d'eux jusque dans l'antichambre, et les conduit avec bonté dans l'intérieur des appartements où se tient Marie-Thérèse, entourée de sa belle et nombreuse famille. Wolfgang, que rien n'intimide, se laisse asseoir, avec la grâce d'un *bambino santo*, sur les genoux de l'impératrice, qui admire la gentillesse de ses manières autant que son talent extraordinaire. Il tombe sur le parquet glissant des appartements de la cour, et l'archiduchesse Marie-Antoinette s'empresse de venir à son secours. « Vous êtes bien bonne, lui dit Wolfgang, c'est pourquoi je veux vous épouser. » La princesse ayant rapporté le mot à sa mère, Marie-Thérèse demanda à l'enfant « d'où lui venait ce désir qu'il avait d'épouser sa fille. — De la reconnaissance, répondit-il; elle a été si bonne pour moi, tandis que ses sœurs me regardaient sans bouger. » Un baiser accompagné d'un charmant sourire fut la réponse de la jeune et belle princesse au compliment que lui adressait Wolfgang. Qui sait si ce baiser imprimé par

Digitized by Google

la bouche adorable de l'infortunée Marie-Antoinette sur le front de Mozart n'y a pas déposé le germe du beau caractère de dona Anna? L'âme vierge d'un enfant de génie est une source profonde qui s'alimente de toutes les impressions premières et d'où naissent ces créatures charmantes qui peuplent le monde de la fantaisie. Dante raconte dans la *Vita nuova* comment il *se fit un grand jour* dans son cœur, lorsqu'à l'âge de huit ans il aperçut pour la première fois cette Béatrice Portinari, qui a été le rêve et la gloire de sa vie. Gœthe nous a conservé aussi le nom de la fille obscure qui est devenue plus tard, sous la main du poëte, la Marguerite de *Faust*.

Après une courte maladie de Wolfgang, qui fut attaqué de la petite vérole, la famille quitta Vienne presque aussi pauvre qu'elle y était entrée, mais chargée de lauriers. Le talent du jeune Mozart s'était perfectionné; il avait acquis plus de virilité. Les voyageurs revinrent à Salzbourg dans les premiers jours de janvier de l'année 1763. Le temps que Léopold Mozart passait dans sa paisible résidence était consacré à mettre en ordre les souvenirs qui lui restaient de ces aventureux pèlerinages. On appréciait les uns, on critiquait les autres; on jugeait, on étudiait les œuvres consacrées, et puis on se remettait en route pour de nouveaux climats. Le 9 juin 1763, Léopold Mozart, sa femme et ses deux enfants entreprennent un grand voyage en France. Ils traversent toute l'Allemagne; visitent les villes de Munich, d'Augsbourg, de Stuttgart, de Manheim, de Mayence; et dans toutes ces cours brillantes, qui possédaient des chanteurs italiens, des compositeurs célèbres, des chapelles richement pourvues d'habiles instrumentistes, Wolfgang excite un étonnement général par la diversité de ses talents et la fécondité de son imagination, improvisant tour à tour et avec une égale facilité sur le piano, sur le violon et sur l'orgue, dont son père lui avait appris à gou-

Digitized by Google

verner les pédales. Ils arrivèrent à Paris le 18 novembre 1763. Grimm, à qui ils étaient adressés, prit les Mozart sous sa protection. Il les appuya de son crédit et de son esprit auprès des philosophes du dix-huitième siècle, les présenta à madame d'Épinay, à d'Holbach, dans tous les salons de ce monde à la fois sérieux, frivole et charmant. Grimm a deviné le génie de Mozart, et le jugement qu'il en a porté alors fait le plus grand honneur à son goût ainsi qu'à ses connaissances musicales. Reçue à la cour de Versailles, cette famille d'artistes fut admise à l'honneur d'assister au grand couvert du roi, où le jeune Wolfgang, placé à côté de la reine Leczinska, qui s'entretenait avec lui en langue allemande, ne cessa de lui baiser les mains avec une familiarité charmante. Mozart fut présenté aussi à madame de Pompadour, et cette orgueilleuse sultane eut le mauvais goût de se refuser aux gracieuses caresses que Wolfgang aimait à prodiguer : « Pourquoi donc, s'écria l'enfant de génie dont la fierté égalait la tendresse, ne veut-elle pas m'embrasser? L'impératrice Marie-Thérèse m'a bien embrassé! »

Le 11 avril 1764, la famille Mozart partit pour l'Angleterre. Hændel était mort depuis quelques années, Hændel dont le génie grandiose et biblique n'a pas été sans influence sur l'éducation de l'auteur de *Don Juan*. Cependant les œuvres de Hændel vivaient dans la mémoire de toute la nation. Mozart fut accueilli à Londres comme il l'avait été partout. Il se fit entendre dans un grand nombre de concerts publics, fut présenté à la cour, où il exécuta à première vue des morceaux extrêmement difficiles de Hændel, de Bach et de Paradies. Invité par le roi à improviser un chant sur une simple basse qu'on lui présenta, il trouva aussitôt une mélodie exquise qu'il accompagna avec le savoir d'un maître. A ce signe éclatant de la toute-puissance de la nature et de la bonté divine, Léopold

Digitized by Google

Mozart s'écrie dans une lettre : *Ce que Wolfgang savait en partant de Salzbourg n'est que l'ombre de ce qu'il sait aujourd'hui. Ce qu'il fait maintenant surpasse l'imagination!* Après un séjour de quinze mois, Léopold Mozart et sa famille quittèrent Londres, suivis d'une grande renommée dont les journaux du temps nous ont conservé le témoignage. Ils débarquèrent à Calais vers la fin de juillet 1765. Traversant le nord de la France et la Belgique, ils se rendirent à la Haye, où les deux enfants tombèrent assez gravement malades. Rien n'est touchant comme la piété profonde avec laquelle Léopold Mozart recommande à un ami de faire dire un grand nombre de messes à presque tous les saints du paradis pour que Dieu rende la santé à ces chères créatures. Ses vœux furent exaucés. Après une courte excursion à Amsterdam, les Mozart reprirent le chemin de l'Allemagne en passant par Paris, Lyon, Strasbourg et la Suisse. Ils arrivèrent à Salzbourg sur la fin de l'année 1766, ayant fait une absence de trois ans. Ce long voyage dans la partie la plus florissante de l'Europe avait eu une grande influence sur le développement intellectuel de Mozart. Excitée par les applaudissements de la foule, par les caresses des grands, et surtout par l'approbation des vrais connaisseurs, son imagination impatiente franchit tout à coup l'intervalle énorme qui sépare le virtuose du créateur. Wolfgang fit graver à Paris deux morceaux pour le clavecin, avec accompagnement de violon, qui forment le premier anneau de son œuvre immense. A Londres, il compose une symphonie à grand orchestre et trois autres morceaux pour le clavecin; à la Haye, six nouvelles sonates qu'il dédie à la princesse de Nassau-Weilbourg. De retour à Salzbourg, où l'avait précédé le bruit de ses succès, il passa presque toute l'année 1767 à se recueillir, à étudier de près les maîtres de toutes les écoles, Emmanuel Bach, Hændel,

Digitized by Google

Hasse, Éberlein, aussi bien que les Scarlatti, les Leo, les Durante, les Porpora, se préparant ainsi à devenir le conciliateur suprême entre le génie religieux des peuples du Nord et la passion fougueuse des races méridionales, entre l'harmonie profonde et compliquée des Allemands et la mélodie large et limpide des Italiens. *Don Juan* sera le gage immortel de cette alliance.

Dans le mois de septembre 1767, Léopold Mozart et ses deux enfants retournent à Vienne. Ce second voyage dans la capitale de l'Autriche, qui était alors le centre d'un grand mouvement musical, et où l'école allemande et l'école italienne se disputaient la domination des esprits, fut moins heureux que le premier pour Wolfgang. Sa réputation déjà européenne et le développement extraordinaire de son talent éveillèrent la jalousie de ses rivaux, qui lui suscitèrent mille cabales ténébreuses. Admis à jouer du piano devant l'empereur Joseph II, dont il conquit l'admiration, il ne put jamais parvenir à faire représenter en public un petit opéra, *la Finta simplice*, que ce prince lui avait demandé, et qui avait mérité l'approbation de Hasse et de Métastase. Échappé à une nouvelle et grave maladie qui le priva de la vue pendant neuf jours, Mozart, après une petite excursion à Olmütz, dut quitter Vienne avec la seule consolation d'avoir inspiré la terreur à ses nombreux ennemis, et avec l'amitié du fameux Mesmer, pour lequel Wolfgang composa un petit opéra-comique en langue allemande, *Bastien et Bastienne*, qui fut représenté dans la propre maison du thaumaturge. De retour à Salzbourg dans les derniers jours de 1768, Mozart y passa l'année suivante à se familiariser avec la langue italienne, et, dans le mois de décembre 1769, accompagné seulement de son père, il descendait vers les campagnes lumineuses de l'Italie, où l'attiraient l'instinct mélodique de son génie et les vues de la Providence. Quelques années plus tard, l'auteur de *Faust*

Digitized by Google

devait aussi visiter ce pays aimé du soleil, et y puiser ces regrets d'une terre fortunée dont il a rempli le cœur de Mignon.

A peine Mozart fut-il arrivé à Milan, que ce peuple enthousiaste l'accueillit avec transport en le saluant du titre de *giovinetto ammirabile.* Il parcourut la péninsule, étonnant les académies et les vieux docteurs par son savoir et son exécution. A Bologne, il improvise une fugue devant le père Martini et Farinelli; à Rome, il retient par cœur le *Miserere* d'Allegri, morceau compliqué qu'il écrit et livre pour la première fois à la publicité; à Naples, en jouant une sonate au conservatoire *della Pietà* devant Jomelli et une foule immense, il est obligé d'ôter une bague qu'il avait à la main droite afin de tranquilliser le peuple, qui croyait qu'une exécution aussi merveilleuse était l'effet d'un sortilége. C'est à son retour de Naples que Wolfgang fit représenter à Milan, dans le mois de décembre 1770, son premier opéra, *Mitridate re di Ponte,* qui eut un succès d'enthousiasme. L'auteur avait alors quatorze ans. Après ce triomphe, les artistes voyageurs reprennent le chemin de la patrie. Ils retournent en Italie l'année suivante, où Mozart fait représenter, toujours à Milan, une sorte de grande scène dramatique, *Ascanio in Alba,* dont le succès arracha au vieux compositeur Hasse ces mots prophétiques : *Cet enfant-là nous éclipsera tous.* Revenu à Salzbourg pour composer une sérénade dramatique, *il Sogno di Scipione,* à l'occasion du couronnement du nouvel archevêque, Mozart retourne à Milan dans le mois d'octobre 1772, où il fait représenter un *opera seria, Lucio Silla,* qui fut accueilli avec la même faveur que les précédents. Avant de quitter pour la dernière fois l'Italie, Léopold Mozart et son fils allèrent passer le carnaval de l'année 1773 à Venise. Ils furent reçus et fêtés par les plus grands seigneurs de la république. Il y

Digitized by Google

avait alors, dans cette ville de folies et d'enchantements, un jeune homme de vingt-deux ans, beau, spirituel, intrépide, qui était l'amant recherché des *gentildonne* les plus *garbate* aussi bien que des *cittadine* les plus éveillées. Ce jeune homme, qui a peut-être coudoyé Mozart sur la place Saint-Marc ou soupé avec lui dans quelque *casino* somptueux, c'était Lorenzo da Ponte, l'ami littéraire de Charles Gozzi, l'auteur futur du libretto de *Don Juan.*

De retour en Allemagne, Mozart fit encore un petit voyage à Vienne, un autre à Munich, où il composa un *opera buffa, la Finta Giardiniera,* qui fut représenté avec un succès éclatant dans le mois de janvier 1775. Il revint à Salzbourg dans le printemps de la même année, avec une réputation qui égalait déjà celle des meilleurs compositeurs. Il passa trois années consécutives à Salzbourg, entièrement occupé à fortifier son génie par des études profondes et diverses, à condenser dans son cœur les mélodies vagues et charmantes qui l'agitaient. Nous passons sous silence les mille tribulations qu'il eut à subir de la part du nouvel archevêque de Salzbourg, homme grossier, avare et débauché, qui, non content de méconnaître l'artiste extraordinaire qu'il avait l'honneur de posséder à sa cour, se plaisait à l'humilier en le refoulant dans les rangs de la domesticité. Mozart, à qui le sentiment intime de sa valeur n'a jamais failli, et qui n'avait pas besoin de la consécration de la célébrité pour se faire respecter des grands, se démit du poste infime qu'il occupait dans la chapelle de l'archevêque. Il se consolait de ces misères de la vie en s'essayant dans tous les genres, en composant des messes, des symphonies, des sonates, des cantates, parmi lesquelles nous citerons seulement *il Re pastore,* où l'on reconnaît déjà toutes les grâces de son style enchanteur. Après trois années d'études fécondes, Mozart, arrivé à l'âge de vingt et un ans, dans la fleur de

Digitized by Google

la jeunesse et dans la plénitude de ses espérances, entreprend un second et grand voyage en France. Accompagné cette fois seulement de sa mère, il quitte Salzbourg le 23 septembre 1777. Il traverse Munich, s'arrête pendant quelque temps à Manheim, ville charmante et toute musicale, où son cœur reçoit les premières atteintes d'un sentiment qui fera la force de son génie, et il arrive à Paris dans le mois de mars 1778.

On était alors au milieu de la grande querelle des gluckistes et des piccinistes, discussion confuse et bruyante entretenue par des écrivains qui n'en comprenaient pas la portée. Il s'agissait de savoir si la musique serait ou non l'élément prépondérant du drame lyrique. On conçoit que, chez un peuple plus raisonneur que naïf et plus logique qu'enthousiaste, cette question ait pu diviser les meilleurs esprits. Excepté Grimm et Ginguené, tout le monde se battait, comme Ajax, dans les ténèbres. On aurait bien étonné Gluck et Piccini eux-mêmes si on leur avait dit alors qu'il venait d'arriver à Paris un jeune homme de vingt et un ans, qui trancherait un jour le nœud gordien et réconcilierait les deux principes exclusifs dans une œuvre impérissable. Fort heureusement pour l'avenir de l'art musical, Mozart rencontra à Paris ces dégoûts et ces obstacles qu'on oppose toujours parmi nous à une gloire nouvelle. Que serait devenue l'imagination exquise de ce musicien sublime s'il s'était fixé en France, ainsi qu'il en avait eu le projet et comme avait failli le faire également le chantre de Marguerite? Est-ce aller trop loin que de supposer que notre gaieté bruyante et maligne, que notre goût exclusif pour les effets dramatiques et la peinture des passions circonscrite dans le cercle de la réalité auraient effarouché la sensibilité profonde, l'âme religieuse, la tendre mélancolie et le génie éminemment lyrique de l'auteur de *Don Juan?* La nation qui a si bien compris la déclamation pathétique

Digitized by Google

de Gluck n'avait pas les qualités propres à encourager l'épanouissement du musicien de l'idéal.

Découragé par les obstacles qu'il rencontrait partout, le cœur navré par la perte de sa mère, qui mourut dans ses bras, à Paris, le 3 juillet 1778, Mozart se décide à retourner en Allemagne, où l'appelait bien moins le désir de trouver un théâtre digne de son talent que l'attraction secrète d'un objet aimable. Il quitta Paris le 26 septembre 1778, après avoir refusé la place d'organiste de la chapelle de Versailles, et en portant sur notre goût musical un jugement aussi cruel et mieux fondé que celui de Rousseau. Pendant ce voyage, la correspondance entre le père et le fils avait été très-active. Du fond de sa retraite, Léopold Mozart suivait des yeux du cœur ce fils bien-aimé, cherchant à le prémunir par de sages conseils contre les embûches du monde. Le fils, dans ses lettres toujours pleines de respect et de tendresse, laisse échapper plusieurs traits qui révèlent la noble fierté de son caractère et la conscience qu'il avait déjà de son génie. *Ah!* disait-il dans une lettre écrite de Paris, *s'il y avait ici quelqu'un qui eût des oreilles pour entendre et un cœur pour sentir, je me consolerais de toutes mes disgrâces!* Et dans une autre, adressée de Manheim à son père, il s'écrie : *Je suis compositeur et fils d'un maître de chapelle, et je ne consentirai jamais à enfouir dans l'enseignement le talent dont Dieu m'a si richement pourvu pour la composition.* Arrivé à Munich à la fin du mois de décembre 1779, Mozart n'eut rien de plus pressé que de se présenter à celle dont il avait emporté l'image dans son cœur. Mademoiselle Aloïse de Weber était une jeune et jolie cantatrice de beaucoup de talent, que Wolfgang avait eu l'occasion de voir et d'entendre lors de son passage à Manheim. Ayant suivi la cour de Charles-Théodore, qui était monté sur le trône électoral de Bavière, mademoiselle

Digitized by Google

Aloïse de Weber était venue se fixer à Munich avec toute sa famille. Il paraît que Mozart, épris des charmes et du talent de la sémillante Aloïse, avait fait à Manheim une demande qui avait été presque agréée par mademoiselle de Weber ainsi que par sa famille. C'était la confirmation de ce consentement qu'il venait demander avec anxiété; mais lorsque la virtuose coquette et adulée par les grands seigneurs vit arriver chez elle, après un an d'intervalle, *un jeune homme maigre, au long nez, aux gros yeux, à la tête exiguë, revêtu d'un habit rouge à boutons noirs qu'il portait en deuil de sa mère* [1]..., elle le toisa d'une manière si froide et si cruelle, que Mozart ne se le fit pas dire deux fois. Il refoula dans son cœur la flamme qui le tourmentait depuis un an, et reporta la partie indécise de son affection sur Constance Weber, la plus jeune des sœurs d'Aloïse. C'est ainsi que les vrais poëtes changent d'objet sans changer d'amour, parce qu'ils impriment sur tout ce qu'ils adorent l'image que Dieu a gravée dans leur âme.

Mozart était de retour à Salzbourg et dans les bras de son père vers la fin de l'année 1779. Sa réputation, devenue européenne, avait un peu adouci l'indigne archevêque de qui dépendait le sort de sa famille. Ce prélat grossier n'eut pas de meilleurs procédés pour l'artiste éminent dont il ne comprenait pas le mérite; mais il consentit, par vanité, à lui offrir la place d'organiste de sa chapelle, avec 500 florins d'appointements, c'est-à-dire un peu moins de ce que gagne, de nos jours, le plus obscur professeur de solfége. Mozart, qui avait l'ambition des grandes choses et non celle des gros émoluments, accepta la nouvelle position qu'on lui faisait. Il remplissait avec zèle ses modestes fonctions, lorsqu'il reçut de l'électeur de Bavière la proposition d'aller écrire un *opera seria* pour le théâtre italien

[1] De Nissen, page 1414; Oulibicheff, tome Ier, page 134.

Digitized by Google

de la cour de Munich. Ce fut un grand événement dans la vie de Mozart que cette occasion qui lui était offerte de produire une œuvre dramatique importante dans une grande ville de l'Allemagne. Jusqu'alors, son génie, avide de toutes les gloires, avait dispersé ses forces sur une foule de sujets : il avait composé tour à tour des concertos, des sonates, des symphonies, des messes, des cantates, des opéras, abordant tous les styles et perfectionnant toutes les branches de l'art, avant de parler la langue de son cœur. Le moment était donc arrivé de secouer par un coup de maître la tutelle de la tradition. C'est ce que comprit très-bien Mozart. Il partit pour Munich dans les premiers jours de décembre 1780. Après s'être entendu avec son poëte, l'abbé Varesco, et avoir pris connaissance du personnel dramatique qu'on mettait à sa disposition, il se mit à l'ouvrage, et le 29 janvier 1781, *Idomeneo, re di Creta, opera seria* en trois actes, fut représenté avec un immense succès. De cette belle et charmante partition date le véritable avénement de Mozart. Tout était nouveau, depuis l'ouverture jusqu'au morceau final; tout y révélait un génie dominateur qui se dégage des éléments divers et confus dont il s'était nourri jusqu'alors et qui prend possession de sa personnalité. L'auteur d'*Idomeneo* avait vingt-quatre ans. Il était dans ce moment propice où la séve fermente et circule avec facilité, où tout sourit au regard enchanté de la jeunesse, qui voit l'avenir à travers les nuages d'or de la fantaisie; et son cœur, ému par les agitations d'un sentiment nouveau et mystérieux, laisse déborder dans cette œuvre, qui lui est toujours restée chère, cette langueur pénétrante et cette mélancolie sereine qu'on ne trouve que chez Virgile, Raphaël ou Mozart. Aussi, lorsqu'on entend la musique d'*Idomeneo*, il vous semble écouter un de ces contes fabuleux que Platon se plaît parfois à intercaler dans ses dialogues, récits enchanteurs qui bercent l'imagination, la

Digitized by Google

remplissent de béatitude et nous transportent dans l'une des îles merveilleuses créées par la fantaisie de la Grèce, séjours fortunés de l'amour et d'un printemps éternel. Ce chœur, par exemple :

Placido è il mar, andiamo...

ne dirait-on pas que c'est l'hymne de la jeunesse, au départ de la vie, allant, à travers les mers, chercher l'idéal qu'elle porte dans son sein? Les idées, les formes d'accompagnement et les combinaisons harmoniques qu'on admirera dans *Don Juan* se trouvent déjà indiquées dans l'opéra d'*Idomeneo*.

Qu'on se figure maintenant un vieillard plus que sexagénaire, plongé dans le fond d'une loge obscure et pleurant à chaudes larmes en écoutant la musique d'*Idomeneo* et les transports d'enthousiasme qu'elle excitait dans toute la salle : c'est le vieux Léopold Mozart, arrivé tout exprès de Salzbourg pour assister à la première représentation du premier chef-d'œuvre dramatique de son fils bien-aimé, de son disciple, de cet être supérieur que Dieu lui avait confié et dont il voyait enfin la glorification. Il pouvait s'écrier alors avec l'apôtre : *Nunc dimittis*, *Domine*... Le grand succès de l'auteur d'*Idomeneo* flatta la vanité de l'archevêque de Salzbourg, qui, dans un voyage qu'il fit à Vienne au mois de mars 1781, voulut emmener avec lui le jeune compositeur dont s'entretenait une partie de l'Allemagne. Fixé désormais dans la capitale de l'Autriche, Mozart supporta d'abord avec patience la tyrannie de ce prélat capricieux. Il craignait, en se plaignant trop haut, de faire tort à son père et de lui faire perdre la place qu'il occupait à la chapelle de Salzbourg; mais un jour que ce prince insolent voulut contraindre Mozart à manger à l'office avec les bas domestiques de sa maison, le grand artiste rompit le joug et quitta pour toujours le service de l'archevêque.

Digitized by Google

Libre enfin de ses actions, ne relevant plus que de son talent et de sa conscience, Mozart va entrer ici dans une période orageuse et féconde, vaste et douloureuse carrière où la misère, le travail, la jalousie de ses nombreux rivaux, les angoisses de la création et de l'amour, élèveront son génie à une hauteur inaccessible. A la demande de l'empereur Joseph II, il compose l'*Enlèvement au sérail*, charmant ouvrage qu'on peut considérer comme le premier opéra en langue allemande que doive mentionner l'histoire. Représenté le 12 juillet 1782, l'*Enlèvement au sérail* eut un succès populaire qui se répandit dans toute l'Allemagne, et qui valut à Mozart les éloges précieux de Gluck. L'empereur Joseph, qui goûtait beaucoup la personne et le talent de Mozart, lui dit un jour, à propos de cet opéra, qu'il avait entendu critiquer par la jalousie des compositeurs italiens qui étaient à sa cour : *Très-bien! mon cher Mozart, mais un peu trop de notes. — Pas plus qu'il n'en faut, sire*, lui répondit fièrement l'artiste.

Un mois après ce nouveau triomphe, le 4 août 1782, Mozart épousa Constance Weber, la sœur de cette Aloïse de Weber pour qui son cœur avait ressenti les premières émotions de l'amour. Il fut obligé d'enlever sa fiancée de la maison maternelle et de l'épouser clandestinement chez une baronne de Waldstetten, dans la maison de laquelle eut lieu la noce. L'auteur de *Don Juan* pouvait-il se marier autrement? A la fin du mois de juillet 1783, Mozart conduisit sa femme à Salzbourg. Au moment de monter en voiture, il fut arrêté par un créancier, qui exigea impérieusement la somme de 30 florins qu'il lui devait. De retour à Vienne, après quelques semaines d'absence, qui n'avaient point été perdues pour l'art musical, puisqu'il avait produit *Davide penitente*, oratorio qui renferme des beautés de premier ordre, Mozart est forcé pour vivre, et pour vivre misérablement, de dépenser l'immense activité

Digitized by Google

qui le dévore à donner des concerts, à composer toute sorte de musique, et jusqu'à des contredanses et des valses pour des bals publics. C'est pendant ces trois années qu'il écrit ses plus belles œuvres de musique instrumentale, entre autres les six quatuor qu'il a dédiés à Joseph Haydn, précédés d'une épître remplie d'admiration et de respect filial pour le père de la symphonie. En 1786, Mozart aborde de nouveau le théâtre avec l'opéra italien *le Nozze di Figaro*, qui fait époque aussi bien dans sa vie que dans l'histoire de la musique dramatique. En effet, rien de ce qui existait alors ne pouvait être comparé à cette partition colossale pour la grandeur et le développement des morceaux d'ensemble, pour le charme et la nouveauté des mélodies, pour la richesse et la variété des accompagnements. Malgré les efforts d'une cabale formidable suscitée par les compositeurs et les virtuoses italiens, dont il fallut vaincre la résistance par un ordre exprès de l'empereur, *le Nozze di Figaro* fut représenté au théâtre italien de la cour, dans le mois de mai 1786, avec un immense succès. On fit répéter jusqu'à six morceaux, et le duo adorable *Sull' aria* fut redemandé trois fois. Dès lors l'activité et la fécondité de Mozart vont s'accroître avec une intensité vraiment incroyable. On dirait qu'un démon mystérieux l'agite et le pousse à entasser les chefs-d'œuvre en lui criant : Marche, marche, car ton heure approche! En 1787, il compose *Don Juan* pour la ville de Prague. Après un voyage fait à Berlin, en 1789, où le roi de Prusse s'efforce vainement de le retenir à sa cour par de beaux traitements, il revient à Vienne écrire *Cosi fan tutte*, en 1790. L'année suivante, il produit coup sur coup *la Flûte enchantée*, *la Clemenza di Tito*, la messe de *Requiem*, et puis il expire dans la nuit du 5 décembre 1791, âgé de trente-cinq ans et quelques mois, après avoir étonné et charmé le monde par la grandeur et la fécondité d'un génie incomparable.

Digitized by Google

Pour réparer une si grande perte, Dieu appelait à la vie, deux mois après la mort de Mozart, le 29 janvier 1792, l'auteur du *Barbier de Séville,* d'*Otello* et de *Guillaume Tell,* le véritable héritier du créateur de *Don Juan.*

II.

On sait que, dans le mois de février 1787, Mozart avait fait un voyage à Prague. Il y était appelé par un amateur, un vieil ami de son père, le comte de Thun, qui l'avait engagé à venir jouir en personne de l'immense succès qu'obtenait dans cette ville son dernier opéra, *le Nozze di Figaro.* Mozart se rendit avec empressement à l'invitation du comte, qui le reçut dans sa propre maison. Le jour même de son arrivée à Prague, le grand compositeur alla au théâtre, où une troupe de virtuoses italiens, dirigée par un nommé Bondini, chantait avec beaucoup d'ensemble cette magnifique partition. Lorsque, après l'ouverture, le bruit se répandit dans la salle que Mozart lui-même assistait à la représentation de son chef-d'œuvre, le public l'accueillit par de bruyantes acclamations, et presque chaque morceau de l'opéra fut redemandé avec enthousiasme. Dans les rues, dans les cabarets, sur les promenades, partout on entendait fredonner les motifs du *Mariage de Figaro.* L'air fameux *Non più andrai* était chanté par toutes les *kellerinu* de la ville, et malheur au musicien ambulant qui n'aurait pas su jouer sur sa harpe ou son violon cette mélodie vigoureuse qui a fait le tour du monde. Pour répondre au bienveillant accueil qu'on lui faisait, Mozart donna un concert dans la salle de spectacle, où son talent de virtuose fut aussi admiré que son génie. Prié, à la fin de la soirée, d'improviser sur le thème favori *Non più andrai,* Mozart se mit au piano, et pendant deux heures

Digitized by Google

entières il tint l'assemblée haletante sous son inspiration. Heureux de se voir si bien apprécié, Mozart voulut témoigner sa reconnaissance aux habitants de la ville de Prague en composant un opéra tout exprès pour eux. Il promit donc à Bondini de venir l'hiver prochain écrire une partition pour la troupe qu'il dirigeait, mais sans fixer d'avance le sujet du libretto, ainsi que l'ont affirmé à tort la plupart des biographes.

De retour à Vienne, Mozart, tout préoccupé de l'engagement qu'il venait de contracter, et désirant en remplir les conditions par une œuvre capitale qui fût un témoignage éclatant de sa reconnaissance pour les habitants de Prague, alla trouver le collaborateur qui lui avait tracé le libretto des *Nozze di Figaro*. Lorenzo da Ponte, qui emprunta ce nom à un évêque, son bienfaiteur, était né à Ceneda, petite ville des États de Venise, le 10 mars 1749. Issu d'une très-pauvre famille, il resta abandonné et sans aucune espèce d'instruction jusqu'à l'âge de quatorze ans. Admis alors par charité dans le séminaire de sa ville natale, il en sortit après cinq années d'assez bonnes études, et courut à Venise y chercher fortune à la pointe d'une plume fraîchement affilée. Le tableau de la société vénitienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle est l'un des plus curieux que présente l'histoire. L'aristocratie, qui se sentait mourir, avait dépouillé une partie de sa morgue patricienne et s'était rapprochée de ce peuple, le plus doux et le plus sociable de la terre. Toutes les institutions tombaient en poussière. La religion était sans gravité, les lois sans influence, les mœurs d'une facilité inimaginable. On ne croyait à rien, ni à Dieu ni à la raison. L'église était un spectacle, le confessionnal une cour d'amour, la justice un tripot, le mariage une bouffonnerie. On se moquait de tout; on riait de tout, du passé, de l'avenir dans ce monde et dans l'autre. Vivent le présent, la bonne chère, le jeu, les jolies femmes et la musique,

Digitized by Google

pendant une belle nuit, sur les lagunes! Au diable les noirs soucis et les remords! C'était une folle mêlée d'inquisiteurs, de prêtres, de polichinelles et de *cicisbei* qui mangeaient, buvaient, riaient, dansaient à perdre haleine. C'était un bruit étourdissant de battes, de grelots, de sifflets et de mandolines, une joyeuse mascarade de la vie, une de ces vastes anarchies qui éclatent à l'heure suprême des nations. Venise était une ville de spectacles, de jeux et d'amour. Les femmes y étaient blanches et gracieuses, les grands riches, instruits et spirituels, le peuple gai et bon. On y accourait de tous les points du monde; on venait s'enivrer dans cette île enchantée, y dépenser son or et y perdre la raison. Pendant le carnaval, toute la ville se déguisait et se livrait au plaisir avec frénésie. On dansait jusque dans les couvents. Un peuple immense se pressait sur les lagunes, sur la place Saint-Marc et dans les *casino*, sanctuaires élégants de la volupté. Le masque était inviolable, et plus d'un prince souverain de l'Europe cachait sa tête couronnée sous les traits d'un *burattino*. Que de gaieté! que d'ivresse! que de longs baisers donnés et savourés dans l'ombre! « O Venise! ô reine glorieuse de l'Adriatique! s'écrie un poëte, tu es le sourire du monde (*tu sei il sorriso del mondo!*) » Telle qu'un vaisseau près de sombrer dans une nuit obscûre, Venise avait couronné sa poupe de fleurs et s'était illuminée jusqu'à la cime du grand mât avant de disparaître à jamais dans l'abîme des mers.

Arrivé dans cette ville unique, au milieu de ce tourbillon de folies et d'enchantements, Lorenzo da Ponte devient aussitôt amoureux d'une jeune Vénitienne, qui lui inspire les plus beaux sonnets du monde. Quelque temps après cette aventure, une belle étrangère s'empare de son cœur, sans qu'il puisse se décider à rompre avec le premier objet de son affection. Le voilà donc menant joyeuse vie entre

Digitized by Google

deux femmes dont il captive également la tendresse et trompe la vigilance, promenant sa fantaisie de casino en casino, de théâtre en théâtre, dépensant la verve de son esprit en disputes littéraires contre l'abbé Chiari, riant de son siècle et se moquant avec son ami Charles Gozzi des comédies de Goldoni, *impastate,* dit-il, d'une morale aussi froide que lugubre. Plongé ainsi dans les intrigues amoureuses et littéraires, jouant gros jeu, se battant, se querellant, tantôt pour une femme et tantôt pour une épigramme; laissant couler son âme et sa jeunesse au gré des vents les plus contraires, il est tout à coup troublé dans son rêve d'amour. Un inquisiteur d'État lui enlève sa belle étrangère et l'oblige à quitter promptement Venise. Il s'enfuit à Trévise, dont l'évêque le choisit pour professer la rhétorique dans le gymnase de la ville. De nouvelles péripéties de cœur et quelques mots téméraires balbutiés tout bas contre le gouvernement de la république le forcent à s'échapper des États de Venise. Il va à Goritz. A peine descendu dans la meilleure auberge de la ville, il tombe amoureux de l'hôtesse, qui ne peut résister à la séduction de son esprit, à sa jeunesse pleine d'élégance. Il passe dans ce petit coin du monde quelques jours de volupté discrète, qu'il compte parmi les plus beaux de sa vie; mais il est bientôt obligé d'interrompre encore une fois ce nouvel épisode d'un sentiment éternel dans sa source, et de fuir les ennemis qu'il s'était attirés par le spectacle de son bonheur et le mordant de son esprit. Lorenzo da Ponte s'en va de là tout droit à Dresde, ville charmante qui, sous un climat tempéré, renferme toutes les séductions et tous les parfums des contrées méridionales. Il s'y livre aussitôt à la fougue de ses désirs, courtisant la brune et la blonde, l'Italienne aussi bien que l'Allemande, la princesse et la *prima donna,* auxquelles il préfère avant tout la *giovin principiante,* comme il nous l'a avoué depuis par la bou-

Digitized by Google

che de Leporello. Il devient l'amant secret de deux sœurs, qui le reçoivent alternativement dans le même sanctuaire, et dont il trompe pendant quelque temps la candeur; celles-ci éclatent un beau jour comme dona Anna et dona Elvira, et leurs imprécations mêlées de fureur et de tendresse le forcent à se réfugier à Vienne, emportant pour toute fortune une lettre de recommandation du poëte Catarino Mazzola pour le compositeur Sarti. Celui-ci présente da Ponte à l'empereur Joseph II, qui, ayant une préférence marquée pour la poésie et la musique italiennes, l'accepte comme son poëte lauréat, et lui donne la place de Métastase, qui venait de mourir. Le voilà donc devenu le poëte favori d'un prince puissant, et fixé dans une ville qui était alors le centre du plus grand mouvement musical des temps modernes. On aurait pu croire accomplie la partie la plus orageuse de cette singulière destinée; mais il était écrit que celui qui a dessiné les premiers traits du caractère de don Juan devait traîner son âme inquiète sur tous les rivages et descendre jusqu'à sa limite extrême la longue échelle des misères de la vie.

Après la mort de l'empereur Joseph II, dont la faveur l'avait constamment soutenu, de nouvelles intrigues avec une dame de haute naissance et l'inimitié acharnée du poëte Casti, l'auteur des *Animaux parlants*, qui avait l'oreille du nouvel empereur Léopold, contraignent da Ponte à s'exiler de Vienne et à quitter l'Allemagne. Passant par Trieste, il enlève une belle et jeune Anglaise, *una bella Inglesina*, dit-il, qu'il emmène avec lui à Paris, où il arrive dans le mois d'août 1792. Il ne séjourne pas longtemps dans cette ville désolée, qui, au lieu des plaisirs élégants qu'il était venu chercher, ne lui offrait que le spectacle hideux d'une démagogie en fureur. Il traversa bien vite la Manche et alla se fixer à Londres, qu'il a habité pendant dix ans, en y professant avec succès la langue

Digitized by Google

italienne. Je ne sais trop quel événement a pu troubler encore la destinée de cet homme étrange, qu'une loi fatale semble condamner à un mouvement éternel; mais le voilà qui tout à coup abandonne Londres et s'embarque pour les États-Unis, le 5 mars 1803. Il arrive à New-York, s'y installe comme professeur de littérature italienne, et devient le favori de ces femmes blanches et froides, dont il échauffe l'âme puritaine d'un rayon de poésie et d'amour. Da Ponte commençait à sentir péniblement le poids de l'âge et le discrédit que lui avait attiré l'inconstance de ses affections au milieu d'une population triste et rigide, lorsque, par un bonheur inespéré, il apprit que Garcia, le seul grand virtuose de l'Europe qui ait su comprendre et interpréter le rôle de don Juan, venait d'arriver à New-York, accompagné de sa famille. Le cœur ému comme à vingt ans, il court chez l'artiste, qu'il n'avait jamais vu, et s'annonce de la manière suivante : « Je suis Lorenzo da Ponte, l'auteur du libretto de *Don Juan*, l'ami de Mozart. » Garcia fit un bond de joie, et, tombant au cou du poëte, il se mit à chanter à pleine voix :

Fin ch' han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fa preparar.

Ils conviennent aussitôt de monter sur le théâtre de New-York le chef-d'œuvre de Mozart; mais il manquait un ténor pour chanter don Ottavio : comment faire? Da Ponte, à force de démarches et de prières, parvient à trouver un amateur qui consent à lever l'obstacle. C'est ainsi que fut représentée pour la première fois à New-York cette œuvre colossale, Garcia chantant le rôle de don Juan, et son illustre fille, qui n'était pas encore madame Malibran, celui de Zerlina. Ce fut le dernier beau jour de Lorenzo da Ponte. Avant de mourir délaissé sur une terre froide et in-

Digitized by Google

hospitalière, bien loin de sa chère Venise et du ciel fortuné qui l'avait vu naître, il put entrevoir encore une fois les rêves enchantés qui avaient charmé sa jeunesse. Il mourut à New-York, le 17 août 1838, âgé de quatre-vingt-dix ans, dans la plus profonde misère.

Mozart, à peine revenu de Prague à Vienne, et impatient de trouver un librettiste, ne pouvait mieux s'adresser qu'à da Ponte. Déjà ils s'étaient vus, pour la première fois en 1785, dans la maison du baron de Wetzlar. Ces deux hommes, qui différaient entre eux par le caractère, par l'éducation, par les vicissitudes de leur destinée autant que par le pays qui leur avait donné le jour, semblaient avoir été rapprochés par une volonté suprême pour créer une œuvre magistrale où se réfléchiraient le génie de deux peuples, le trouble et la langueur d'une civilisation expirante. Lorenzo da Ponte professait une grande admiration pour Mozart. Dans les communications fréquentes, dans les épanchements intimes qui se multiplient nécessairement entre deux collaborateurs, le poëte italien avait eu mille occasions de sonder l'âme naïve et profonde du compositeur; il en connaissait le secret, et il savait par quels mots magiques on pouvait en tirer les plus sublimes accords. L'esprit de Mozart, qui n'était pas sans culture, — car il parlait le français et l'italien aussi facilement que sa langue maternelle, — sa connaissance des bons poëtes, son tact, la sagacité avec laquelle il saisissait les nuances des caractères et les vraies conditions du drame lyrique, avaient aussi vivement frappé da Ponte. Mozart avait pris une très-grande part dans l'ordonnance générale du libretto des *Nozze di Figaro*, et sa correspondance avec son père contient à ce sujet une foule de réflexions exquises dont on pourrait tirer toute une esthétique de l'art musical. En voici une qui résume la théorie de Mozart sur le drame lyrique : *Les passions violentes*, dit-il, *ne doi-*

Digitized by Google

vent jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût. Même dans les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les oreilles et cesser d'être de la musique [1]. Platon n'aurait pas mieux dit. C'est la doctrine de l'antiquité sur les beaux-arts, celle qu'ont pratiquée Virgile et Raphaël, doctrine différente du principe de Gluck, qui voulait, au contraire, que la musique fût toujours la traduction littérale de la parole. Le principe de Gluck, qui est celui de l'école française, nous prouve que si Mozart se fût fixé à Paris, il n'aurait pas créé *Don Juan.*

Lorsque Mozart vint trouver Lorenzo da Ponte pour lui faire part de l'engagement qu'il avait contracté à Prague avec le directeur Bondini, le poëte italien avait déjà jeté sur le papier le plan d'un libretto dont le sujet avait depuis longtemps fixé son attention, et qu'il destinait en secret à son musicien favori, l'auteur des *Nozze di Figaro.* On ne s'étonnera pas sans doute que Lorenzo da Ponte, dont nous avons raconté la vie pleine d'aventures audacieuses, de caprices et de sensualités charmantes; que ce bretteur intrépide qui avait toujours la flamberge au vent et l'épigramme à la bouche; que ce libertin effréné, qui, comme son compatriote et son contemporain Casanova, allait portant en tous lieux l'inquiétude de son esprit et le désordre de ses sens, ait été attiré de très-bonne heure vers le personnage de don Juan. C'était sa propre image, l'incarnation de la poésie et des mœurs de Venise, où il avait passé les plus belles années de sa jeunesse. En destinant à Mozart un drame où devaient se réfléchir tout naturellement les rêves de sa vie et les inspirations de son siècle, da Ponte faisait preuve d'une merveilleuse sagacité. Il avait deviné que ce génie mélancolique, à la fois pieux et tendre, dont la gaieté bénigne avait émoussé toutes les pointes de l'esprit sarcastique de Beaumarchais et trans-

[1] De Nissen, page 456.

Digitized by Google

formé une comédie politique en une idylle pleine d'élégance et de sentiment, n'avait pas encore trouvé le cadre dramatique qui convenait aux vraies tendances de sa nature et aux richesses de son imagination. Aussi le poëte et le musicien furent-ils bientôt d'accord sur le sujet du libretto. Da Ponte se mit aussitôt à l'ouvrage, travaillant surtout pendant la nuit, à la pâle clarté d'une lumière tremblotante qui projetait dans sa chambre une ombre mystérieuse, et avec cette fièvre d'un poëte qui traite un sujet aimé. Sur sa table, il avait l'*Enfer* de Dante, une bouteille de vin de Tokay, et, derrière lui, une jeune fille de seize ans qui le servait avec le dévouement de l'amour. A mesure qu'il terminait une scène, il la communiquait au compositeur, dont il recevait les conseils avec une grande déférence.

C'est dans Tirso de Molina et dans le chef-d'œuvre de Molière que Lorenzo da Ponte prit les éléments de son libretto. Il voulait combiner et fondre dans un tout harmonieux le souffle religieux de l'auteur espagnol et la profondeur du poëte français. C'était bien comprendre le génie de Mozart. Le sujet de *Don Juan* avait déjà été traité par un grand nombre de compositeurs. Righini de Bologne, Cimarosa, Tritta et le Vénitien Gazzaniga s'étaient essayés sur ce thème fécond, qui depuis longtemps faisait partie du répertoire de la comédie italienne. Goldoni en avait fait une comédie, qui fut représentée à Venise pendant l'automne de l'année 1786. Le *Don Juan* de Gazzaniga, très-connu en Italie, fut chanté à Paris en 1791. Cherubini, qui était accompagnateur au Théâtre-Italien, y avait ajouté un beau quatuor, dont le manuscrit est aujourd'hui la propriété de M. Zimmermann.

Le caractère de don Juan a été le sujet de nombreux commentaires. La critique a souvent agité la question de savoir si Tirso de Molina était le véritable créateur de ce type de la passion révoltée, et quels étaient les emprunts

Digitized by Google

qu'a pu faire à l'écrivain espagnol l'auteur du *Misanthrope*. Il ne saurait y avoir de doute pour nous sur l'origine de ce caractère étrange : il est sorti tout vivant de la légende du moyen âge fécondée par l'imagination espagnole, du mélange de la foi chrétienne et de la fantaisie populaire. C'est là que le premier et obscur chroniqueur espagnol qui s'est occupé de ce personnage héroïque en a puisé l'histoire. C'est aussi dans la légende chrétienne, modifiée par l'imagination du peuple allemand, que Gœthe a trouvé le caractère tout métaphysique du docteur Faust. Trois conditions sont nécessaires, en effet, pour que le caractère de don Juan puisse exister et se produire : 1° un dogme qui refrène les appétits de la chair, qui fasse du mariage une institution divine et de la vie future une conséquence du gouvernement de la Providence; 2° le respect de la femme ordonné par la religion, sanctionné par les lois et par les mœurs; 3° la fougue des passions, l'impérieuse vivacité des désirs, l'instinct de la liberté enfin prenant sa source dans la rigueur de la règle même qui en comprime l'essor : car pour qu'il y ait de l'héroïsme à braver la loi il faut qu'elle existe, appuyée de toutes les forces de la société, et qu'on ne puisse échapper à la pénalité qu'elle inflige dans ce monde qu'en tombant sous les coups de la justice éternelle. Il faut qu'il y ait au-dessus de la vie un juge suprême, qui donne raison à la conscience et rétablisse l'ordre troublé par le vice triomphant. Don Juan était un caractère impossible chez les Grecs et les Romains. Il est un produit de la poétique du christianisme; et sans la religion qui condamne l'abus des plaisirs et qui enseigne l'immortalité de l'âme, les crimes de ce héros moderne ne seraient que les peccadilles d'un sybarite ou d'un bel esprit de l'antiquité.

On sait que le polythéisme était la déification des forces de la nature. Sans doute il y avait des sectes qui recom-

Digitized by Google

mandaient et honoraient la tempérance, mais c'était la spéculation de quelques philosophes solitaires sans influence sur la société. Le christianisme est la première religion qui ait refréné les appétits des sens et qui ait élevé la chasteté à la dignité d'une vertu. Or, les désirs refoulés redoublent d'intensité, ils s'épurent par la contrainte qu'on leur impose et se transforment en une sublime aspiration de l'âme. L'amour est fils de la continence, les refus de la pudeur alimentent sa flamme; mais il expire dans une jouissance facile, ainsi qu'un sylphe divin sous une étreinte profane. Comme le bonheur, l'amour fuit les régions extrêmes; il ne s'épanouit dans toute sa grâce qu'au sein de la modération, et où il n'y a pas de frein moral, il n'y a pas de véritable amour. Voilà pourquoi c'est en Espagne, dans ce pays de passions ardentes, où le catholicisme a déployé toute la rigueur de sa discipline; c'est au milieu de ce peuple religieux et chevaleresque, pour qui la femme était tout à la fois un objet de convoitise et d'adoration jalouse; c'est au milieu de ces mœurs qui ont produit la poésie tendre du *Romancero* et l'inquisition, et où l'idéal de l'amour, comme l'a très-bien remarqué M. Magnin [1], était l'amour dans le mariage; — c'est là que devait naître don Juan. En faisant passer le type espagnol sur la scène française, Molière en a modifié le caractère primitif. Il l'a dépouillé de tout le merveilleux de la religion, de tout le prestige de la poésie catholique. Le don Juan de Molière n'est plus ce jeune homme entraîné par la fougue des désirs à braver toutes les lois, qui, sans méconnaître qu'un jour il lui faudra rendre compte de sa vie à un juge suprême, s'étourdit et ferme les yeux en disant : *J'ai du temps devant moi* [2]. Le don Juan de Molière, au contraire, est un froid sophiste qui raisonne et calcule la portée de ses actes; c'est un pro-

[1] *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1847.
[2] C'est ainsi que parle le don Juan de la scène espagnole.

Digitized by Google

fond hypocrite qui s'enveloppe du manteau de la passion et de la vertu pour mieux tromper ses victimes; c'est un athée, enfin, qui ne croit qu'à la force et qui, pourvu qu'il échappe à la vengeance des hommes, trouve que la vie du méchant est une partie bien jouée. On dirait un disciple d'Épicure et de Gassendi, fortifié par la lecture d'Escobar.

Tel n'est pas le héros de Mozart : jeune, beau, élégant, riche, intrépide, le cœur rempli de désirs infinis et le front chargé d'orages, il marche dans sa liberté, et, l'épée à la main, il renverse les obstacles qui s'opposent à l'accomplissement de sa destinée. Que veut-il? où va-t-il? Né à la fin d'un siècle téméraire qui met tout en question, épris des nouvelles doctrines qui exaltent la toute-puissance de l'esprit humain et qui enseignent que la sensation est la source unique de la connaissance, le sein gonflé d'orgueil et l'imagination frappée par les lueurs lointaines d'un idéal naissant, il s'arrache à la famille, il s'arrache à la société, et, la joue encore humide du dernier baiser de sa mère, il s'élance dans le tourbillon d'un avenir inconnu. Confiant dans sa force, confiant dans les principes qui glorifient toutes les passions, il s'avance, le regard étincelant, au bruit de joyeuses fanfares; il chante, il rit, il déchaîne tous ses instincts, il poursuit le plaisir sans honte, sans sophisme et sans remords. Il veut vivre, étendre la sphère de son action et de sa puissance, agrandir son être, s'élever enfin à cette souveraineté de la volonté promise par les philosophes, et ravir à la nature le secret de son éternité. Emporté par les ravissements de la jeunesse et par les aspirations d'une génération héroïque, il cherche l'infini, il cherche le bonheur suprême en s'abreuvant aux sources amères des voluptés matérielles et de la liberté sans limites. Mais, à chaque crime qu'il commet sur la route, la terre tremble sous ses pas victorieux; des bruits sinistres se font entendre, sa conscience se trouble, un

Digitized by Google

profond dégoût s'empare de son cœur, le rire expire sur ses lèvres impies, et les génies invisibles du monde moral lui crient de toutes parts : Don Juan, don Juan, ton heure est arrivée, *scelerato !* — Oui, ton heure est arrivée, car tu as pris le chemin de la mort. Tu as compris trop tard que le baiser arraché à une femme séduite, loin d'étancher la soif qui te dévore, est un poison âcre qui brûle et tarit toutes les sources de la vie. Il n'y a pas d'amour sans la fidélité du cœur. Le bonheur que tu cherchais dans des voluptés sans nombre se trouve, au contraire, dans la modération des désirs, et l'infini qui échappe à nos étreintes ne peut être entrevu que par la conscience éclairée dont il couronne les divines espérances.

Faust et don Juan sont les types de deux ambitions extrêmes, l'expression vivante de deux erreurs de la nature humaine. Le premier cherche le bonheur dans le développement des seules facultés de l'esprit, dans la solitude de la pure intelligence où sa tête s'égare. Il ne trouve l'apaisement de la fièvre qui le dévore qu'en se reposant sur le cœur naïf de la pauvre Marguerite. Le second, au contraire, se plonge tout entier dans la matière, croyant en sortir, comme Achille, retrempé et brillant d'une immortelle jeunesse; mais il expire de satiété et de remords. Personnifications saisissantes d'une époque révolutionnaire, Faust et don Juan s'élancent le même jour du sein du dix-huitième siècle; et, remplis de son esprit audacieux, de ses espérances immortelles, ils cherchent à saisir l'infini, l'un dans les mille phénomènes de la matière, l'autre dans les abstractions de la pensée. Tous deux se perdent; et le bonheur qu'ils poursuivent leur échappe, parce qu'ils ont troublé l'économie de l'œuvre de Dieu, parce qu'ils ont rompu l'unité de la vie et oublié que l'homme est avant tout une intelligence fécondée par le sentiment.

A l'époque où Mozart se disposait à écrire la musique de

Digitized by Google

Don Juan, il avait trente et un ans. Il était arrivé à cette heure suprême de la vie d'un grand artiste où sa main peut écrire couramment sous la dictée de son cœur et réaliser, comme il disait, les rêves de son génie. Son esprit profondément religieux, sa piété naïve que n'affaiblissaient même point les déréglements passagers où il tomba par désespoir dans les derniers jours de sa vie, semblaient pressentir confusément l'approche d'une révolution qui viendrait détruire tout ce qu'il adorait. Des circonstances particulières étaient venues accroître encore sa tristesse naturelle. Mozart avait perdu son père, qui mourut à Salzbourg, le 28 mai 1787, à l'âge de soixante-dix ans, dans un état voisin de la misère, mais heureux devant Dieu et devant les hommes d'avoir accompli sa mission en donnant au monde le plus sublime des compositeurs. Léopold Mozart était venu visiter son fils à Vienne sur la fin de l'année 1785. Ils se virent alors pour la dernière fois. A la mort de son père chéri, Mozart écrivit à sa sœur une lettre touchante où nous avons remarqué le passage suivant : « Comme la mort, lorsqu'on y réfléchit, paraît être le vrai but de la vie !... Je me suis tellement familiarisé avec cette idée, que je ne me couche jamais sans penser que peut-être je ne verrai plus la douce lumière du jour !... » Quelque temps après cet événement, Mozart tomba assez gravement malade. Il était à peine rétabli, qu'il eut encore la douleur de voir mourir le meilleur de ses amis, le docteur Siegmund Barisani, premier médecin de l'hôpital de Vienne, dont les soins éclairés et affectueux avaient contribué à prolonger jusqu'alors sa frêle existence. Cette nouvelle perte, ajoutée à celle de son père, fit sur Mozart une impression profonde dont il a consigné le témoignage sur un album de la manière suivante : « Aujourd'hui, 2 septembre 1787, j'ai eu le malheur de perdre, par une mort imprévue, cet homme honorable, mon meilleur et mon plus cher ami, le

Digitized by Google

sauveur de ma vie. Il est heureux, tandis que moi et tous ceux qui l'ont connu nous ne pouvons plus l'être, jusqu'à ce que nous ayons le bonheur de le rencontrer dans un monde meilleur pour ne plus nous séparer. »

Frappé coup sur coup dans ce qu'il avait de plus cher au monde, Mozart se sentit défaillir. Le pressentiment d'une fin prochaine envahit peu à peu son âme. Une voix secrète semblait lui dire qu'il fallait se hâter d'accomplir son œuvre. Une douce tristesse voilait son regard habituellement trempé de larmes, où se lisait le regret de la vie qui allait lui échapper dans la force de l'âge et dans la maturité du talent. C'est dans de telles dispositions qu'il partit pour Prague avec le libretto de *Don Giovanni*, dont il avait tracé les principales idées et achevé même plusieurs morceaux. Suivi de sa femme, il descendit d'abord à l'hôtel des *Trois Lions*, sur la place au Charbon. Quelques jours après, il accepta un logement dans la maison de son ami Dusseck, située à l'extrémité d'un faubourg pittoresque qui dominait la ville. C'est là, dans une chambre bien éclairée, ayant sous ses fenêtres l'aspect réjouissant des beaux vignobles de Kosohirz chargés de fruits, de parfums et de feuilles jaunissantes, où venaient expirer les rayons mélancoliques du soleil d'automne; c'est là que Mozart a terminé le poëme où gémit encore son âme immortelle. C'est pendant les heures tranquilles de la nuit que Mozart, comme Beethoven, aimait à travailler, et qu'il trouvait ses plus heureuses inspirations. Séparé ainsi du monde extérieur, débarrassé des soucis vulgaires de la vie, promenant son regard ému dans l'infini des cieux, en face de son piano et de son idéal, il s'abandonnait au souffle du sentiment qui l'enlevait sur ses ailes divines.

La composition de la troupe Bondini, pour laquelle Mozart a écrit son chef-d'œuvre, était des plus satisfaisantes. Voici quelle était la distribution des rôles : don Giovanni,

Digitized by Google

signor Bassi, âgé de vingt-deux ans, belle voix de baryton, chanteur et comédien excellent; dona Anna, signora Teresa Saporiti, voix magnifique de soprano sfogato; dona Elvira, signora Catarina Micelli, talent d'expression; Zerlina, signora Catarina Bondini, femme du directeur; don Ottavio, signor Antonio Baglioni, voix de ténor douce et flexible; Leporello, signor Felice Ponziani, *basso comico* excellent; don Pedro et Masetto, signor Giuseppe Lolli. Mozart dirigeait toutes les répétitions. Il appelait chez lui les chanteurs pour les faire étudier, leur donnant ses conseils sur la manière d'exécuter tel ou tel passage, les éclairant sur le caractère du personnage qu'ils représentaient, et se montrant très-difficile sur le fini des détails et la précision de l'ensemble. Il reprochait souvent aux virtuoses de presser trop les mouvements et d'altérer par leur pétulance italienne la grâce de ses mélodies. A la première répétition générale, peu satisfait de la manière dont la signora Bondini exprimait la terreur de Zerlina dans le finale du premier acte, lorsque, entraînée par don Juan, elle jette le cri sublime de la pudeur au désespoir, Mozart quitta subitement l'orchestre et monta sur la scène. Il fit recommencer le finale à partir du *minuetto*. Caché derrière une coulisse, il attendit le passage en question, et puis s'élança tout à coup sur la Bondini, qui, fort effrayée, poussa un cri aigu. « Voilà qui est bien, dit-il : c'est ainsi qu'il faut crier. » Quand on fut arrivé à la scène du second acte, où don Juan apostrophe la statue du commandeur, qui lui répond : *Di rider finirai*... ce récitatif mesuré, d'un si admirable caractère, n'était d'abord accompagné que par trois trombones. Comme l'un des trombonistes attaquait toujours faux la note qui lui était confiée, Mozart s'approcha de son pupitre pour lui expliquer la manière de s'y prendre. Blessé dans son amour-propre, le musicien lui répliqua avec aigreur : « On ne joue pas ainsi du trom-

Digitized by Google

bone, et ce n'est pas de vous que je l'apprendrai. — Vous avez raison, lui répondit en riant Mozart; Dieu me garde de vouloir vous enseigner ce que vous savez mieux que moi! Mais veuillez avoir la bonté de me donner un instant votre partie, j'arrangerai cela d'une manière plus commode... » Et d'un trait de plume il ajouta à l'accompagnement primitif trois hautbois, trois clarinettes et trois bassons.

On sait comment fut écrite l'ouverture de *Don Juan*. La veille de la première représentation, Mozart passa gaiement la soirée avec quelques amis. L'un de ceux-ci lui dit : « C'est demain que doit avoir lieu la première représentation de *Don Giovanni*, et tu n'as pas encore terminé l'ouverture! » Mozart feignit un peu d'inquiétude, se retira dans sa chambre, où l'on avait préparé du papier de musique, des plumes et de l'encre, et se mit à composer vers minuit. Sa femme, qui était à côté de lui, lui avait apprêté un grand verre de punch, dont l'effet, joint à la fatigue extrême, assoupissait fréquemment le pauvre Mozart. Pour le tenir éveillé, sa femme se mit à lui raconter des contes bleus, et trois heures après il avait terminé cette admirable symphonie. Cependant, ainsi que le fait observer très-judicieusement M. Oulibicheff [1], ce miracle est peut-être moins grand qu'on ne le pense. Mozart, comme Rossini, ayant l'habitude de composer de tête ses plus grands morceaux, les gardait très-longtemps dans sa mémoire, et, lorsqu'il se mettait à écrire, il ne faisait guère que copier. Il est au moins probable que c'est ainsi qu'a été composée l'ouverture de *Don Juan*. Le lendemain à sept heures du soir, un peu avant le lever du rideau, les copistes n'avaient pas encore fini de transcrire les parties d'orchestre. A peine avaient-ils apporté les feuilles encore humides, que Mozart fit son entrée à l'orchestre et se mit au piano, salué par

[1] Tome Ier, page 196.

Digitized by Google

de nombreux applaudissements. Quoique les musiciens n'eussent pas eu le temps de répéter l'ouverture, conduits par un chef habile, Strobach, ils l'exécutèrent à première vue avec une telle précision, que l'assemblée éclata en transports d'enthousiasme. Pendant que Leporello chantait l'introduction, Mozart dit en riant à ses voisins : *Quelques notes sont tombées sous les pupitres; néanmoins l'ouverture a bien marché.*

Le succès de *Don Juan* fut immense : chaque morceau fut redemandé, et la ville de Prague se montra digne du grand homme qui lui avait donné un pareil chef-d'œuvre. L'opéra de *Don Juan,* après avoir été représenté pendant une quinzaine d'années consécutives par une troupe de chanteurs italiens qui desservait les villes de Leipzig et de Prague, fut traduit en langue bohême, et mis ainsi à la portée du peuple, qui s'en montra tout aussi bon appréciateur que les classes supérieures pour lesquelles il avait été composé.

Don Juan fut représenté à Vienne en 1788. Mozart ajouta alors à la partition primitive quatre nouveaux morceaux : 1° l'air de Leporello, au second acte, *Ah! pieta signori miei!* 2° le duo entre Leporello et Zerlina, *Per queste tue manine;* 3° l'air de dona Elvira, *Mi tradi quell' alma ingrata!* 4° celui de don Ottavio, *Della sua pace.* Cette partition n'eut pas à Vienne le retentissement qu'elle avait obtenu dans la capitale de la Bohême. Comprise par quelques esprits d'élite et par les maîtres de l'art, le public resta presque indifférent devant une si grande merveille. Il courait en foule applaudir la *Tarare* de Salieri, dont on a oublié jusqu'au nom, et laissait dona Anna exhaler sa douleur dans une salle déserte. Mozart, qui a toujours eu la conscience de son génie, et qui savait que *Don Juan* en était l'expression la plus parfaite, disait, pour se consoler de l'indifférence du public viennois : « *Don*

Digitized by Google

Juan a été composé pour les habitants de la ville de Prague, pour quelques-uns de mes amis et surtout pour moi. » Un jour que l'opéra de *Don Juan* était critiqué avec amertume devant Haydn, celui-ci répondit avec la modestie d'un grand maître : « Il est difficile de décider qui de vous a raison, messieurs; tout ce que je puis dire, c'est que Mozart est le plus grand compositeur qui existe en ce moment. »

Don Juan fut représenté à Berlin le 12 octobre 1791. Excepté deux critiques célèbres, Reichard et Runzen, qui apprécièrent dignement le chef-d'œuvre de Mozart, cette magnifique création passa inaperçue du public ordinaire. Mozart n'a pu jouir du bonheur ineffable d'entendre interpréter comme il l'avait conçu le drame de son cœur. Il en est presque toujours ainsi de ces grandes conceptions de l'esprit humain qui devancent le temps, et qui sont destinées à faire l'éducation de la postérité. Ce n'est qu'après la mort du sublime compositeur, et à partir des premières années de ce siècle, que les compatriotes de Mozart commencèrent à goûter la musique de *Don Juan*, qui dès lors se répandit dans tout le nord de l'Europe. A Moscou, à Saint-Pétersbourg, à Londres, *Don Juan* devint l'opéra favori de cette partie des classes supérieures qui cultive les beaux-arts. Il ne pénétra en Italie que vers 1814. Il fallut des mois entiers de pénibles études avant qu'une société d'amateurs d'élite parvînt à le déchiffrer d'une manière supportable; mais jamais la nation italienne ni les autres peuples du Midi n'ont pu se familiariser avec cette musique d'un spiritualisme si profond. Les virtuoses italiens, sauf de rares exceptions, se sont toujours montrés hostiles au génie de Mozart, et il n'y a pas longtemps qu'une cantatrice célèbre disait, à une répétition de *Don Juan : Non capisco niente a questa maledetta musica.* La réputation de Mozart se répandit en France de fort

Digitized by Google

bonne heure. L'opéra du *Mariage de Figaro* fut traduit et représenté sans succès sur le théâtre de la Nation en plein 93. Quelques années plus tard, un arrangeur mutila indignement la partition d'*il Flauto magico*, qu'on donna aussi au grand Opéra sous le titre des *Mystères d'Isis*. En l'an XIII, il vint à Paris une troupe de chanteurs allemands, parmi lesquels se trouvait une madame Lange, qui n'était autre que cette Aloïse de Weber, objet du premier amour de Mozart. Cette troupe s'établit dans le théâtre de la Cité, qui prit le nom de Théâtre-Mozart, et elle y fit entendre, en langue allemande, quelques-uns des opéras du grand compositeur; mais ce n'est qu'en 1811 que *Don Juan* fit son apparition sur le Théâtre-Italien de Paris. Depuis lors, on n'a cessé de le reprendre de temps en temps, bien que trop rarement au gré de ce petit nombre d'initiés qui sont dignes d'en apprécier les mystérieuses beautés.

III.

On n'a pas oublié sans doute que Mozart avait composé l'ouverture de *Don Juan* dans la nuit qui précéda le jour de la première représentation. Quelques heures lui avaient suffi pour résumer dans une préface pleine de grandeur l'expression générale du drame qu'il venait de créer. Si, comme l'a fort bien dit Rousseau, « l'ouverture la mieux conçue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner [1], » celle de *Don Juan* est l'une des plus parfaites qui existent. Dès les premiers accords plaqués sourdement par tout l'orchestre sur la gamme de *ré mineur*, l'âme est avertie qu'elle va assister à un spectacle douloureux. Les violons se détachent bientôt de la masse

[1] *Dictionnaire de musique*, art. Ouverture.

Digitized by Google

instrumentale pour arpéger un léger murmure en figures syncopées : soupir mélodique d'une suavité mystérieuse que Mozart affectionne beaucoup, car on le rencontre souvent dans ses œuvres comme une note fondamentale de son cœur aimant et attristé. L'orchestre reprend aussitôt, et, en quelques coups de pinceau vigoureux, il achève cette introduction d'un si beau caractère et qui frappe l'esprit d'une vague terreur. On y remarque une foule d'autres passages très-familiers à Mozart, qui, pour indiquer plus nettement la profonde unité de son tableau, reproduira textuellement cette première page de son ouverture dans le finale du second acte, au moment où la statue du commandeur vient interrompre le souper de don Juan. Cette répétition est un trait de génie.

Le thème en *ré majeur*, sans avoir rien de très-original, reçoit un grand prix par la manière dont il est traité. Modulé, fugué, varié, pris, abandonné et repris tour à tour par chaque instrument, on le voit grandir et se développer sous la main de l'artiste puissant qui le tourne et le retourne au gré de sa volonté, et qui tout à coup en suspend la conclusion par un accord parfait sur la dominante de *fa majeur*, afin de le rattacher immédiatement aux premières mesures de l'introduction que chante Leporello. Gluck avait déjà employé deux fois ce système dans les ouvertures de ses opéras d'*Alceste* et d'*Iphigénie*, et Mozart l'a reproduit en des proportions plus grandioses. Lorsqu'on entend les violons, doublés par les bassons, exhaler lentement les dernières notes plaintives de cette ouverture, on se sent le cœur oppressé comme à l'entrée du séjour d'éternelle douleur où Dante lut cette inscription mémorable :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell' eterno dolore.

L'introduction, qui s'enchaîne immédiatement au dernier accord de l'ouverture, présente toutes les qualités

Digitized by Google

d'une bonne exposition. Les quatre principaux personnages apparaissent successivement sous les traits les plus saillants de leur caractère, et le choc qui les rapproche et engage l'action fait jaillir de sombres pressentiments. Cette introduction se divise en quatre épisodes. Enveloppé de son manteau et assis devant la porte d'une maison espagnole où don Juan a pénétré furtivement pendant la nuit, Leporello se lamente sur le sort qui le condamne à servir. Il chante une sorte de récitatif mesuré d'un rhythme franc, d'un caractère plein de rondeur. La phrase incidente par laquelle Leporello exprime l'intention d'abandonner son état et de se faire aussi homme de qualité :

Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir,

se distingue par l'élégance de la mélodie comme par le *brio* des accompagnements. Rien n'échappe au génie de Mozart.

Une gamme ascendante et rapide, parcourue diatoniquement par les premiers violons, annonce le second épisode et l'arrivée de don Juan, poursuivi par dona Anna qui se suspend à son bras. — Il en résulte un trio où le désespoir de la femme outragée, le trouble du séducteur et la poltronnerie de Leporello sont exprimés à la fois et tour à tour d'une manière admirable. — Je m'attacherai à tes pas comme une furie désespérée (*come furia disperata*), s'écrie dona Anna en poussant un cri héroïque qui se prolonge depuis le *si bémol* du médium jusqu'au *la bémol* en haut, et cette phrase isolée, d'une vigueur singulière, amène la rentrée de Leporello, tout tremblant, dans le milieu harmonique. Le trio s'achève avec une plénitude d'ensemble qui se concilie avec l'aisance des parties et la diversité des caractères. Survient tout à coup le commandeur, tenant une épée dans sa main tremblante. Il provoque don Juan, qui lui répond avec le dédain de la

Digitized by Google

jeunesse. — Tu n'échapperas pas à ma vengeance! s'écrie le vieillard. — *Misero!* réplique don Juan avec un mélange d'orgueil et de pitié, *approche donc, puisque tu veux mourir!* Ces quelques paroles de récitatif mesuré sont d'une incomparable beauté. Il est impossible d'exprimer avec plus de profondeur et moins de notes l'ivresse, l'intrépidité de la passion qui s'indigne des obstacles qu'on oppose à ses transports. Le combat s'engage. L'orchestre en marque les coups périodiques par une succession de gammes que les premiers violons échangent avec les basses, et qui fuient devant l'oreille comme l'éclair précurseur de l'orage. Une suspension sur l'accord mélancolique de *septième diminuée* annonce la fin de la lutte. Le trio qui succède, entre don Juan, le commandeur expirant et Leporello, est un morceau unique dans l'histoire de l'art musical. Le génie de Mozart, tendre, profond, pathétique et religieux, s'y révèle tout entier. Écrit dans un rhythme solennel et dans le ton de *fa mineur*, si propre à disposer l'âme à une douce tristesse, ce trio, qui ne dure que dix-huit mesures, renferme, dans un cadre resserré et comme dans un accord suprême, l'idée fondamentale de ce drame mystérieux. Pendant que le commandeur exhale le dernier souffle de la vie, en poussant quelques notes entrecoupées de longs silences, Leporello l'accompagne par un murmure d'horreur que lui arrache le nouveau crime dont il vient d'être témoin. Homme du peuple, nourri des préceptes qu'il a puisés dans la famille et dans la religion de ses pères, il s'indigne en tremblant contre un maître impie qui ne respecte rien de ce que respectent les hommes. Malgré le trouble que lui inspirent les priviléges de la naissance et les priviléges de la grandeur, son âme se soulève devant une telle scélératesse; et le cri de sa conscience, c'est le cri de la société en péril et de la morale universelle.

Quant à don Juan, il plane au-dessus de ces phéno-

Digitized by Google

mènes de la vie avec une intrépidité vraiment héroïque. Non-seulement il voit expirer sans aucune émotion le vieillard qu'il vient de tuer après avoir déshonoré sa fille, mais il insulte encore sa victime en homme convaincu que résister à ses passions, c'est résister à un progrès de l'esprit humain.

Ah! già cade il sciagurato...

dit-il sur des notes lourdes et frémissantes; et lorsqu'il attaque par un *mi bémol* en haut, qui forme la note extrême d'un accord de septième dominante, cette phrase d'une fierté incroyable :

Già dal seno palpitante
Veggo l' anima partir,

on dirait le génie des révolutions assistant à l'agonie d'un monde qu'il vient de terrasser. Écoutez, à la fin de ce trio, le hautbois descendre, en pleurant, un fragment de gamme chromatique que reproduisent, aussitôt après, les violes, les flûtes et les bassons : c'est un souffle religieux qui s'échappe d'un cœur oppressé comme pour nous avertir que la portée de ce drame est d'un ordre supérieur. Qui n'a pas vu cela dans *Don Juan* n'a jamais compris Mozart.

C'est avec trois basses qui se coudoient incessamment dans les limites étroites d'une octave et demie, c'est avec des accompagnements très-simples et une grande économie de moyens que le maître produit des effets si puissants. Le fragment de gamme chromatique que soupire le hautbois, et dont chaque note tombe de sa voix plaintive comme une larme d'un œil ému, est un trait mélodique qui apparaît souvent dans le style de l'auteur de *Don Juan*. Et puis voyez avec quelle discrétion il termine ce morceau par un simple accord de sixte! Il n'ajoute rien à ce qui est scrupuleusement nécessaire pour l'expression du sentiment, comme s'il craignait de distraire sa douleur par le faste du langage.

Digitized by Google

Dona Anna, qui, pendant le combat du commandeur avec don Juan, était allée chercher du secours, revient après le trio, accompagnée de domestiques et de don Ottavio. Elle jette un cri de terreur en apercevant le corps inanimé de son père. Le récitatif qui exprime son désespoir est de la plus grande beauté; le duo qu'elle chante ensuite avec son fiancé est de ce style à la fois énergique et tendre qu'on admire à toutes les pages de cette admirable partition. La partie de don Ottavio est empreinte de cette délicatesse de sentiment, de cette réserve respectueuse d'un jeune homme bien né qui console la femme promise à son amour. Quoi de plus exquis, par exemple, que le passage suivant :

Lascia, o cara,
La rimembranza amara!

Dona Anna et don Ottavio partis, une ritournelle vive et brisée annonce l'arrivée de dona Elvira. L'air qu'elle chante est un morceau remarquable qui exprime une nuance très-compliquée de la passion. En effet, dona Elvira est la femme légitime de don Juan. Il n'a pu la séduire qu'en touchant son cœur, qu'en l'attachant à sa destinée par un lien solennel. Il y a dans les cris et dans les larmes de cette femme non-seulement la douleur d'une amante qui implore, mais aussi l'indignation de l'épouse qui revendique la foi promise, son droit méconnu. Lorsqu'elle s'écrie avec transport :

Ah! chi mi dice mai
Quel barbaro dov' è?

on sent que, malgré les éclats de sa colère, elle est toute prête à pardonner, si un sourire de regret lui rappelle dans l'époux infidèle l'homme qui a su la charmer. Les imprécations de dona Anna nous apprennent qu'elle a été la proie de la ruse et de la force, tandis que les larmes de dona Elvira témoignent qu'elle est une victime de l'amour.

Digitized by Google

La phrase qui forme la conclusion de ce bel air, écrite en notes syncopées qui se poursuivent et s'enflamment en se heurtant, est une explosion du cœur où la fureur se mêle à la tendresse. Don Juan, qui entend de loin la voix d'une femme éplorée, s'en approche en disant :

Cerchiam di consolare
Il suo tormento.

Ah! oui, murmure tout bas Leporello :

Così ne consolò
Mille e otto cento.

Ces derniers mots nous préparent très-bien à la scène qui suit. Leporello est chargé par don Juan, qui s'esquive, d'expliquer à dona Elvira les raisons qui lui ont fait déserter la maison conjugale. Il s'acquitte de sa mission en valet complaisant qui se joue de la doulenr et de la crédulité de cette pauvre femme. C'est alors qu'il chante l'air si fameux de *Madamina*, où il énumère avec l'emphase et la malignité d'un historiographe les nombreuses conquêtes de son maître dans les différentes parties du monde. C'est la forfanterie de Joconde dans la bouche d'un subalterne, qui semble se glorifier lui-même en racontant les prouesses amoureuses d'un grand seigneur à qui il a l'honneur d'appartenir. Cet air présente la solution admirable d'un problème de l'art, le modèle d'un procédé dont on a beaucoup abusé de nos jours, et que Mozart avait emprunté à l'école italienne en le perfectionnant. Ce procédé consiste à déplacer momentanément l'intérêt musical en ne confiant à la voix humaine qu'une simple mélopée, une sorte de récitatif cursif et syllabique, propre à faire jaillir l'étincelle comique, à traduire nettement les aperçus de l'esprit, tandis que l'orchestre complète le tableau par la richesse des images, par la variété et l'élégance des accompagnements. Déjà, dans *la Serva padrona* de Pergolèse, dans *la Buona Figliuola*

Digitized by Google

de Piccini, mais surtout dans les *opera buffa* du Vénitien Galuppi, on voit apparaître le germe de ce système ingénieux où la vérité dramatique peut s'entourer de toutes les somptuosités de l'art, et où les délicatesses de la mélodie, les rêves du sentiment, s'allient heureusement aux plaisirs de l'intelligence. Dès les premières mesures, on sent la verve comique petiller dans l'accompagnement et préparer ainsi l'auditeur au récit pompeusement ironique que va faire Leporello. Tandis que les basses et les violons parcourent en trépignant les notes intégrantes de l'accord de *ré majeur*, les seconds violons et les altos remplissent le vide en plaquant tout entier l'accord parfait de la même tonalité. Survient-il une image gracieuse, un éclair de sentiment qui élève le récit à un degré plus lyrique, aussitôt la mélodie se développe, l'orchestre se colore et se remplit d'harmonies charmantes et mystérieuses. Ainsi, à la dix-septième mesure de la première partie, lorsque Leporello s'attache à spécifier le nombre de victimes que don Juan a faites dans chaque contrée, les hautbois et les cors font entendre un joyeux ramage de tierces qui égaye l'oreille, de même qu'un bouquet de fleurs printanières charme le regard. Pendant ce temps, les violons et les basses se défient et se répondent par des gammes diatoniques que les premiers descendent et que les secondes remontent avec une étincelante rapidité. Ce dernier trait d'accompagnement se trouve aussi dans l'air : *Non più andrai* du *Mariage de Figaro*. Tout à coup le mouvement, la tonalité et la mesure changent. Leporello, voulant décrire les qualités physiques et morales qui attirent son maître auprès de chaque femme, se met à chanter un *cantabile* à trois temps où brille cette finesse tempérée de grâce qui forme l'une des qualités intimes du génie de Mozart. Rien ne répugne, dit Leporello, au vaste appétit de don Juan, mon maître. Tout intéresse et captive son

Digitized by Google

ardeur généreuse : les grâces de la blonde, la constance de la brune, aussi bien que la douceur de la blanche. Qu'elle soit marquise ou caméristé, petite ou grande, grasse ou maigre, peu lui importe, pourvu qu'elle appartienne au sexe qu'il adore, et qu'il puisse l'inscrire sur sa liste de conquérant. Cependant son goût fin et délicat, fruit de son expérience et de ses longs voyages, trouve un bonheur tout particulier à posséder un jeune cœur qui s'ouvre pour la première fois aux flammes de l'amour. — Ici l'orchestre pousse un soupir chaste et douloureux, qui semble exprimer le regret de l'innocence perdue, et le bourdonnement des bassons qui s'en détache un instant après annonce que tout est fini et que l'idéal est immolé aux réalités de la vie.

L'air de *Madamina* est un morceau parfait dans son genre. C'est un mélange exquis de grâce et de finesse, d'ironie et de sentiment, de déclamation comique et de mélodie, le tout relevé par la poésie et la science des accompagnements. Rien de trop, rien d'excessif, tous les éléments concourent à l'harmonie de l'ensemble : chaque mot est illuminé par l'imagination du compositeur, sans que ces clartés de détail nuisent à l'effet général. La gaieté de Mozart est une gaieté bénigne, qui s'attaque aux vices et aux ridicules de la grandeur sans fronder l'autorité, qui se moque des résultats sans pénétrer jusqu'au principe; c'est une gaieté sereine qui s'attendrit parfois, qui n'a rien de l'âcreté de la gaieté moderne.

Leporello et don Juan ayant quitté successivement la scène, l'on voit arriver une troupe de joyeux paysans. C'est une noce de village, c'est la jeune et jolie Zerlina avec son fiancé Masetto et leurs amis qui chantent et dansent en l'honneur de leur prochain mariage. Le chœur et le petit duo qui s'en détache sont d'une mélodie vive et gracieuse : c'est une idylle charmante, respirant la fraîcheur

Digitized by Google

du printemps et les douces illusions de la vie. Don Juan et le ministre de ses plaisirs surviennent au milieu de cette folle et simple jeunesse. Après avoir jeté un regard de convoitise sur Zerlina, après avoir éveillé sa coquetterie par des propos galants, il ordonne à Leporello de le débarrasser de la jalousie de Masetto en conduisant tout ce monde dans son château. Leporello exécute en murmurant les ordres perfides de son maître; et don Juan, resté seul avec Zerlina, chante avec elle un duo qui est le joyau le plus adorable qui soit sorti des mains de Mozart.

Qu'on se figure, par un beau jour de printemps, une allée fraîche et ombreuse, où s'infiltre, à travers d'épais feuillages, une échappée de lumière, et au bout de laquelle on aperçoit un magnifique château dans le style de la renaissance. La moiteur de l'air, le murmure lointain des jets d'eau, le silence de la nature, le mystère, tout dans ce paysage charmant invite à la volupté. C'est là que don Juan, beau, jeune, entouré du prestige de la naissance et de l'éclat que donne l'élégance des manières unies à celle du langage, s'efforce de séduire le cœur d'une jeune fille simple et naïve. « Viens, lui dit-il (et nous traduisons ici bien moins le sens littéral des paroles de da Ponte que l'émotion produite par la poésie de Mozart), viens dans ce château que tu vois là-bas, j'y ferai ton bonheur.

Là ci darem la mano
Là mi dirai di si.

Tu deviendras la compagne de ma vie, j'entourerai ta personne de toutes les splendeurs de la fortune, tu seras la plus enviée de toutes les femmes. » Ces paroles qui glissent dans l'oreille attentive de la jeune fille la pénètrent et l'énervent comme un fluide mystérieux. Jamais le serpent fabuleux, jamais le tentateur armé de la ruse infernale n'enveloppa sa victime d'une séduction plus redoutable. Aussi la pauvre Zerlina, émue, fascinée par la puissance

Digitized by Google

inconnue de ce doux langage, se sent-elle ébranlée jusqu'au fond du cœur. Elle répond en hésitant et les yeux à demi clos, comme pour éviter la trop vive clarté du bonheur auquel on la convie :

Vorrei, e non vorrei
Mi trema un poco il cor.

— Viens, viens, suis-moi, ô ma bien-aimée, réplique don Juan. — Mais que deviendra le pauvre Masetto? — Laisse là les scrupules d'une pitié vulgaire, viens loin de la foule goûter les délices d'un éternel amour. — Subitement enivrée d'un rayon de folle espérance, Zerlina s'écrie avec transport : *Andiam!* et ils s'enfuient et se perdent dans un lointain lumineux, parsemant l'espace de leurs joyeux accents.

Quali colombe dal disio chiamate.

Jamais ce duo ne produit au théâtre l'effet prévu et désiré. Ces phrases courtes et délicates, qui expirent avec tant de volupté et qui laissent sous-entendre plus de choses encore qu'elles n'en expriment; cette pudeur dans le langage de la passion et cette économie discrète dans les accompagnements qui en achèvent la peinture, exigent un style savant, exquis et profond, dont les virtuoses modernes ont à jamais perdu la tradition. Une seule fois il nous a été donné d'entendre interpréter ce *rêve de bonheur* d'une manière digne de Mozart. Par une belle soirée d'août, nous nous trouvions à quelques lieues de la ville de ....., dans l'habitation d'une noble famille qui employait ses loisirs à pratiquer le bien et à cultiver le beau. Dans un grand salon, où l'on voyait régner partout une élégante simplicité, quatre femmes étaient groupées autour d'une table sur laquelle une lampe ombragée de fleurs projetait une lumière douce et mystérieuse. Elles s'occupaient de ces petits ouvrages d'aiguille qui distraient la pensée sans fatiguer l'attention.

Digitized by Google

Le salon donnait sur la pelouse d'un parc qui se prolongeait jusqu'à un petit bois que la lune couronnait de son disque argenté. La plus âgée de ces dames, la comtesse de ....., joignait à une haute raison pratique une vive imagination. Elle était entourée de sa fille unique, Fanny, âgée de dix-huit ans, et de deux nièces, Aglaé et Frédérique, qui sortaient à peine de l'adolescence. Au milieu d'une causerie aimable, le domestique annonça le chevalier Sarti, et nous vîmes entrer un homme de trente-six à quarante ans, grand, bien fait, à la démarche un peu solennelle, au front ample et dégagé, d'une physionomie pleine de caractère et de charme. « Eh! bonsoir, *caro cavaliere*, dit la comtesse au nouvel arrivé. Je suis d'autant plus heureuse de vous voir ce soir que j'étais loin de m'attendre à votre bonne visite. » Le chevalier répondit à cet accueil aimable par un sourire et une franche poignée de main; puis il salua les trois jeunes personnes d'un ton plus réservé. Celles-ci levèrent toutes trois la tête comme trois beaux cygnes qui allongeaient leur cou gracieux pour regarder un objet qui les frappe. Chacune d'elles, en regardant le chevalier, laissa deviner son caractère dans l'expression de sa physionomie. Fanny, avec de beaux yeux entourés d'un cercle d'or, qui accusaient une origine méridionale et un pays aimé du soleil, lui fit un signe amical accompagné d'un sourire plein de grâce et de langueur. Aglaé, vive comme une alouette, aux belles joues éclatantes de fraîcheur et de santé, lui souhaita le bonsoir avec une joyeuse cordialité, tandis que Frédérique, relevant avec dignité sa tête blonde et ses beaux yeux bleus enveloppés d'un nuage mélancolique, regarda longtemps le chevalier dans une attitude à la fois sérieuse et tendre. Ces trois jeunes filles venaient de révéler, à travers la diversité des caractères, une préoccupation commune et une rivalité secrète.

« Puisque nous avons l'avantage de vous posséder, *caro*

Digitized by Google

mio cavaliere, dit la comtesse, nous allons faire un peu de musique, si vous le voulez bien. Je serais fort aise de faire connaître à ces messieurs qui m'honorent de leur visite les petits talents que nous cultivons dans notre humble retraite. » Le chevalier s'inclina et répondit qu'il était aux ordres de la comtesse. Sur un signe de sa tante, Frédérique se leva et s'achemina vers le piano. A voir la taille charmante de cette jeune fille, son maintien recueilli et chaste, sa tête penchée sous le poids de ses tresses blondes, on aurait dit l'image adorée de la Marguerite de *Faust*. « Que voulez-vous que je joue, ma tante? dit Frédérique assise au clavier. — Chantez-nous du Mozart, ma nièce; c'est le maître préféré des âmes délicates et bien nées; n'est-ce pas, *cavaliere?* — On ne saurait mieux définir la musique de Mozart, » répondit-il en prenant la partition de *Don Juan* et en s'approchant de Frédérique, qui préludait sur le piano. Après avoir feuilleté avec une distraction apparente la partition qu'ils avaient devant eux et s'être entretenus tout bas pendant quelques minutes, ils se mirent à chanter le duo *Là ci darem la mano*. Dès les premières mesures, nous fûmes frappés de la manière élégante avec laquelle le chevalier chanta la phrase si exquise du début. Sa voix n'était qu'une espèce de baryton assez médiocre, mais son style savant et passionné était vraiment admirable et tout à fait digne de celui dont il interprétait la pensée. Frédérique lui répondit avec une voix de *mezzo soprano* un peu voilée, mais d'un timbre suave et pénétrant, et avec une expression si vraie, si simple et si profonde, que les larmes nous vinrent aux yeux. Lorsqu'elle fut arrivée à ce passage de l'andante, *Presto non son più forte*, où Zerlina, éperdue sous le regard qui l'enivre, avoue sa prochaine défaite, nous sentîmes un frisson parcourir tous nos membres. Chaque note s'élevait comme un sanglot vers le ciel et retombait sur nos cœurs comme un soupir d'amour. Les

Digitized by Google

mots nous manquent pour exprimer l'émotion dont nous fûmes saisis au moment où, don Juan, pressant Zerlina de le suivre, celle-ci pousse ce cri suprême d'*Andiam*! Nos yeux et nos oreilles furent enveloppés tout à coup comme d'un nuage magique à travers lequel il nous semblait entendre dans le lointain deux voix se confondre dans un élan ineffable. Toute une destinée de femme fut emportée dans ce tourbillon, et Frédérique a pu dire depuis :

Quel giorno più non vi leggemmo avante...

Nous passons vite sur l'air *Ah! fuggi, il traditor*, que chante dona Elvira après le duo de don Juan et de Zerlina, pour arriver au quatuor qu'il amène. Don Juan, poursuivi par les cris de dona Elvira, fait la rencontre fâcheuse de dona Anna et de don Ottavio. Sa position est on ne peut plus embarrassante entre une femme éplorée qui l'accable de ses reproches et deux personnages qui sont loin de soupçonner qu'il est l'assassin du commandeur. On ne sait ce que l'on doit le plus admirer, dans son morceau, de l'élégance des idées, de la souplesse du génie dramatique qui a su grouper, dans un cadre harmonique très-resserré, les quatre principaux personnages, en conservant à chacun l'accent dominant de son caractère; ou de la simplicité des moyens avec lesquels le maître a produit des effets si variés et si merveilleux. Le quatuor est écrit dans le ton de *si bémol* à quatre temps, dans un rhythme lent, mais assez flexible pour suivre les mouvements de la passion. Dona Elvira, s'adressant à dona Anna, lui dit, la voix trempée de larmes : — Ne te fie pas à ce fourbe, ô pauvre infortunée! il m'a trompée, il veut t'abuser aussi :

Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor!
Me già tradi quel barbaro,
Te vuol tradir ancor.

Digitized by Google

Cette petite phrase de huit mesures, coupée au milieu par une césure et une demi-cadence, est l'une des plus suaves que puisse exhaler le cœur d'une noble femme. Ce n'est pas, nous le répétons, la plainte d'une épouse irritée, mais celle d'une amante qui a perdu le seul bien de la vie et qui invoque la pitié des passants en racontant sa douleur. Si une fille du ciel, trahie par un enfant de la terre, voulait exprimer le désenchantement de son âme et les regrets d'un amour méconnu, elle parlerait la langue que Mozart prête ici à dona Elvira. Aussi dona Anna et don Ottavio sont-ils émus et frappés de la douce majesté de ses accents et de ses manières :

Cieli! che aspetto nobile!
Che dolce maestà!

et c'est en vain que don Juan, voulant écarter tout soupçon, cherche à la faire passer pour folle,

La povera ragazza
È pazza, amici mei!

les cris et les sanglots qu'arrache à dona Elvira le nouveau mensonge de son séducteur finissent par jeter le trouble dans l'esprit de dona Anna et de don Ottavio. Don Juan, voulant sortir alors de cette position embarrassante, s'approche de dona Elvira et lui dit tout bas à l'oreille : « Taisez-vous donc, vous allez vous faire remarquer par vos plaintes de mauvais goût; soyez plus prudente. — J'ai perdu toute prudence, lui répond-elle avec indignation; je veux que tout le monde connaisse tes crimes et mon malheur. » Et le morceau s'achève en faisant ressortir dans un ensemble admirable le désespoir de dona Elvira, la pitié de dona Anna, celle de don Ottavio et la fourbe de don Juan. Si on examine de près ce quatuor, on est aussi émerveillé de l'habileté profonde du musicien que de l'inspiration du poëte. Il faut remarquer d'abord que la partie de

Digitized by Google

dona Elvira et celle de don Juan, que la situation place au premier plan, se meuvent, se poursuivent et dialoguent constamment; tandis que celles de dona Anna et de don Ottavio, personnages secondaires et passifs, marchent presque toujours ensemble, à la tierce l'une de l'autre. Chaque incident de la situation, chaque nuance du caractère et de la passion, sont mis en relief avec un soin et un bonheur inouïs. Ainsi, quand dona Anna et don Ottavio, touchés de la douleur de dona Elvira, expriment l'émotion étrange qu'ils éprouvent,

Certo moto d'ignoto tormento,

le rhythme se brise tout à coup en une succession de triolets qui éveillent la curiosité de l'oreille. Le doute a-t-il pénétré dans leur esprit, ils peignent l'incertitude qui les agite en descendant un fragment de gamme chromatique composée de *noires*, de *demi-soupirs* et de *croches*, éclair mélodique qui traverse le mode mineur comme une pensée amère traverse une âme sereine. Ce procédé est très-habituel à Mozart; il le reproduit encore sous ces paroles que chantent également les deux fiancés :

Che mi dice
Per quella infelice,

tandis que dona Elvira laisse éclater sa fureur en arpégeant une succession de notes qui amènent une modulation en *sol mineur*. Quant à don Juan, après quelques mesures d'une espèce de récit que dit tour à tour chacun des quatre personnages, il rentre dans le ton principal et prépare la péroraison avec une volubilité de paroles qui trahit son inquiétude. Il continue ses exhortations intéressées en murmurant tout bas quelques sons qui reviennent sans cesse sur un rhythme constant et précipité. Quelles nuances! quelle vérité! quel art profond de manier les voix! Rien de parasite; toutes les parties agissent, toutes les notes *portent*

Digitized by Google

et *sont chaudes* du souffle de l'âme, comme dit un poëte; une harmonie des plus simples, partout la lumière et la vie, partout la science du langage venant au secours de l'émotion du cœur! L'accompagnement est aussi exquis que la pensée. Chaque terminaison de phrase importante est répétée par l'orchestre, dont les imitations semblent un écho de la douleur, et le morceau s'achève sans formule redondante, par un simple accord de septième dominante, qui va se reposer sur l'accord de la tonique, exhalé comme un soupir.

L'effet qui résulte de ce quatuor admirable, lorsqu'il est exécuté par des virtuoses qui en comprennent le sens et qui savent le dégager du milieu de ces phrases courtes et délicates, c'est une mélancolie douce et lumineuse qui s'élève de l'âme et se dilate comme un léger nuage. Si nous avions à porter sur la toile la pensée de Mozart et à la compléter par un paysage qui en serait la traduction, nous placerions cette scène au déclin d'un beau jour d'automne, sous une treille chargée de pampres dorés, qui laisserait voir au loin une campagne fortunée, un horizon infini couronné par les dernières lueurs d'un soleil généreux. C'est là que dona Elvira, en robe blanche, les cheveux épars et presque enveloppée par l'ombre du soir, laisserait échapper de son cœur oppressé le dernier souffle de l'idéal.

. . . . . At illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mœstis late loca questibus implet [1].

Frappée de la voix et du maintien de don Juan, dona Anna a cru reconnaître en lui le meurtrier de son père. Elle pousse un cri de terreur après le départ du séducteur, et raconte alors à don Ottavio toutes les circonstances de la nuit funeste où elle fut surprise dans son appartement par un inconnu. Ce récitatif à grand orchestre est plein de

[1] *Géorg.*, chant IV, vers 513, 14 et 15.

Digitized by Google

mouvement et de passion, et nous le préférons à l'air qui suit, *Or sai che l'onore,* dans lequel dona Anna fait promettre à son amant de la venger.

Mais voici de nouveau don Juan, dont l'entrain, le *brio* et la gaieté impétueuse contrastent admirablement avec la fureur de dona Anna, qui vient de quitter la scène. Suivi de son confident Leporello, il lui ordonne de préparer une fête et d'y convier tous les habitants du pays. « Point de distinction, point de préférence injuste, dit-il; que chacun participe aux dons de ma munificence; et si même tu aperçois sur la place quelque jeune fille à l'œil éveillé, emmène-la aussi avec toi : qu'elle vienne partager et accroître la joie commune. Enivre les uns, fais danser les autres, occupe tout le monde; et moi, pendant tout ce temps-là, profitant de la confusion générale, je voltigerai de belle en belle, donnant à chacune des témoignages de mon amour. » Quelle verve! quelle désinvolture! quel superbe dédain de la morale humaine! quelle soif de plaisirs! quel enthousiasme! On dirait un disciple de Spinosa prenant son essor pour s'élancer dans le tout sans rivage de la vie universelle. Il fallait entendre Garcia chanter cet air :

Fin ch'han dal vino
Calda la testa,

dont l'accompagnement fermente, petille et éclate comme du vin de Champagne. Garcia frappait un trille vigoureux sur le mot *ballar* qui termine la phrase incidente, et il le faisait sauter en l'air comme un bouchon qui cède à l'effort d'un gaz mal comprimé. On ne dirait jamais que cette musique est d'un Allemand; mais aussi cet Allemand, c'est Mozart.

A cet éclat de gaieté folle, qui rayonne comme le bouquet d'un feu d'artifice, succède un morceau d'un genre tout opposé et d'une perfection plus rare encore : c'est

Digitized by Google

celui que chante Zerlina pour apaiser la colère de son fiancé Masetto. Elle revient humblement auprès de lui, les yeux baissés, *traînant l'aile*, et toute confuse d'avoir écouté avec trop de complaisance les propos séducteurs de don Juan. « Frappe, frappe ta pauvre Zerlina, lui dit-elle; arrache-moi les cheveux, arrache-moi les yeux : je supporterai tout avec résignation, et je baiserai les mains chéries qui daigneront me punir. Mais, je le vois, ton cœur s'attendrit... Touche là, ô mon bien-aimé! et passons ensemble d'heureux jours. » Cet air de : *Batti, batti, o bel Masetto!* se compose de deux parties exprimant les deux nuances du sentiment qui préoccupe la jeune fille. Dans la première, écrite à deux temps dans un rhythme plein de langueur, elle conjure son amant de lui pardonner un instant de faiblesse; et dans la seconde, d'un mouvement plus vif et plus souple, elle s'abandonne à la joie de la réconciliation en promettant à son futur époux un avenir de bonheur. Mozart a mis dans cet air si adorable toute la tendresse de son âme, toute la suavité de son génie, toute l'élégance de son style inimitable. Chaque mesure semble réfléchir une avance secrète du cœur. Voyez quelle grâce naïve s'exhale dans ce passage de la première partie :

E le care tue manine
Lieta poi saprò bacciar!

Peut-on implorer le pardon d'un amant irrité avec plus de tendresse soumise et de chaste coquetterie que n'en met Zerlina dans la phrase du second mouvement?

Pace, pace, o vita mia!...

Cela est ciselé, fouillé comme un bijou sorti des mains de Benvenuto Cellini. Il y a dans l'accompagnement des détails, des *ricami*, des broderies d'une délicatesse extrême. Jamais on n'a exprimé avec plus de finesse les mille séductions innocentes de la femme, ces agaceries enfantines

Digitized by Google

auxquelles un amant ne sait pas résister ; et cet accompagnement de violoncelle, qui suit la mélodie comme une ombre depuis la première mesure jusqu'à la dernière, ne dirait-on pas le murmure de la conscience témoignant de la sincérité du repentir de la jeune fille ? Que cela est profond et charmant [1] ! Après cet air, qui exprime le refoulement d'un vague désir d'indépendance, le retour à l'ordre d'une âme égarée et battue par l'orage, on peut s'écrier avec le poëte :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines [2].

Nous voici arrivés au finale du premier acte, page importante, qui fait époque dans l'histoire de la musique dramatique. Lorsque parut *Don Juán*, il n'y avait rien de comparable à ce morceau pour la complication des parties, des mouvements, des modulations et des épisodes mélodiques, si ce n'est le premier finale du *Mariage de Figaro*, qui l'avait précédé d'une année ; en ceci, comme en beaucoup d'autres choses, Mozart n'a donc eu de modèle que lui-même.

Ce fut un compositeur napolitain, Nicolas Logroscino, qui, vers 1750, essaya le premier de terminer les actes des opéras bouffes par des morceaux d'ensemble d'un mouvement rapide, développant une succession de sentiments divers sur un thème unique. Il fut bientôt surpassé dans la conception de ces *finali* comme dans tout le reste par Nicolas Piccini, dont l'opéra bouffe *la Cecchina ossia la buona figliuola*, composé à Rome en 1760, obtint un succès d'enthousiasme et fit le tour du monde. Les deux *finali* de *la Cecchina*, qui furent considérés par les contemporains comme une grande innovation musicale, sont

[1] Dans un quintetto de Beethoven pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, on retrouve le thème de cet air délicieux.

[2] La Fontaine, fable des *Deux Pigeons*.

Digitized by Google

pourtant des morceaux assez simples. Anfossi, élève ingrat et jaloux de Piccini, dont il emprunta les idées, sut agrandir le plan et la forme du finale dans l'opéra *l'Incognita perseguitata*, qu'il composa à Naples en 1773, et qui eut également un très-grand succès ; puis vinrent Cimarosa et surtout Paesiello, qui, dans le quintetto de *la Cuffiara*, dans le finale de *l'Idolo Cinese*, et bien mieux encore dans le délicieux septuor du *Roi Théodore*, qu'il écrivit à Vienne en 1784, surpassa tout ce qu'on avait fait avant lui en ce genre. Cependant, si les Italiens ont créé l'*opera buffa* et sont restés les maîtres dans l'art d'exprimer en musique l'entrain, la gaieté et la diversité des caractères comiques par des morceaux d'ensemble d'une facture élégante et compliquée, c'est à Gluck qu'appartient la gloire d'avoir traduit le premier, par des masses vocales et instrumentales, le cri pathétique de la passion. Sans doute, Marcello dans quelques-uns de ses admirables psaumes, Hændel dans ses oratorios immortels, avaient déjà réussi à peindre, par des effets de rhythme et de sonorité, l'exaltation lyrique de l'âme ; mais le chœur d'*Armide ;— Poursuivons jusqu'au trépas*, — et celui du second acte d'*Orphée* sont les deux seuls morceaux d'ensemble vraiment dramatiques qu'on puisse citer avant les beaux chœurs que Mozart a mis dans la partition d'*Idomeneo* et surtout avant le finale de *Don Juan*.

Pour varier ses plaisirs, pour fatiguer l'ardeur qui le dévore et le pousse incessamment vers l'imprévu, don Juan donne une fête à laquelle il a fait inviter, sans distinction, tous les habitants de la contrée. Dans un château qu'environne un parc magnifique et où éclate partout la somptuosité d'un grand seigneur, l'on voit arriver successivement Zerlina, Masetto, dona Elvira, dona Anna, don Ottavio et une foule confuse de paysans et de citadins. Tel est l'argument de cette grande scène, qui se subdivise

Digitized by Google

en neuf épisodes, amenés et liés entre eux par la logique profonde des caractères et des situations. Chacun de ces épisodes est marqué tantôt par un changement de mesure ou de tonalité, tantôt par un thème nouveau.

Le finale commence par une querelle de ménage, qui a lieu dans la grande allée du parc entre Zerlina et Masetto, dont la jalousie est plus alarmée que jamais. Après ce duo vivement dialogué, on entend la voix retentissante de don Juan qui vient au-devant de ses convives en les encourageant à se livrer au plaisir :

Su! corraggio, o buona gente!

dit-il; buvez, dansez, amusez-vous! Que la bonne chère et la gaieté vous fassent oublier un instant les soucis de la vie! — Les convives reprennent en chœur les paroles et la phrase musicale de leur amphitryon, puis s'éloignent en chantant. Cette courte et brillante introduction en *ut* majeur, dont les dernières mesures s'éteignent et s'évaporent en quelques accords mélancoliques, va se résoudre, par la prolongation d'une simple note que retiennent les seconds violons, dans le ton de *fa* naturel majeur. Alors don Juan, apercevant Zerlina qui cherchait à se cacher derrière un bouquet d'arbres, s'approche d'elle avec mystère et s'efforce de l'attirer dans un kiosque voisin. La jeune *contadina* se défend avec une grâce et une pudeur charmantes, et le petit duo à trois-quatre qui résulte de leur débat est d'une fraîcheur toute printanière. Quoi de plus exquis et de plus voluptueux que la phrase suivante de la partie de don Juan :

Vieni un poco
In questo loco,
Fortunata,
Io ti vo far...

Brusquement interrompu par l'apparition de Masetto, qui

Digitized by Google

épiait dans un coin la conduite de sa fiancée, don Juan l'accueille d'abord avec étonnement; puis, se ravisant, il lui dit d'un ton amical : « La belle Zerlina est bien malheureuse lorsqu'elle n'est pas auprès de toi! — Ah! je vous crois, monseigneur, » réplique Masetto d'un air narquois. Cet incident est relevé d'abord par une modulation passagère en *ré* mineur qui annonce l'arrivée inopportune du jaloux, et par un papillotement des premiers violons de l'effet le plus piquant. Pour couper court à ce dialogue embarrassant, don Juan fait signe de la main à un groupe de musiciens masqués qu'on aperçoit au fond du théâtre de commencer la fête. Aussitôt le petit orchestre attaque isolément un joli air agreste sur un rhythme nouveau à deux quarts; et les deux orchestres, réunis bientôt après aux voix de Zerlina, de Masetto et de don Juan, achèvent, par un crescendo vigoureux et plein de gaieté, le troisième épisode de cet admirable finale.

Après que les convives et les musiciens se sont retirés, quelques notes de l'orchestre, modulant dans le ton relatif de *ré* mineur, indiquent l'apparition de dona Elvira, de dona Anna et de don Ottavio. Ils arrivent tous trois déguisés, marchant d'un pas craintif à travers les ténèbres : c'est qu'ils ne se font pas illusion sur le danger de leur entreprise. Avertis par la clameur publique et par de sombres pressentiments qui semblent accuser don Juan d'être l'assassin du commandeur, ils ont résolu de venir observer sa conduite au milieu de la confusion inévitable d'une grande fête; et, comme ils savent d'ailleurs tout ce qu'on peut attendre d'un caractère aussi audacieux, ils cherchent à se rassurer contre le péril commun qui les menace. Chacun de ces trois personnages met une nuance particulière dans l'expression du sentiment qui le préoccupe. Il y a de la fureur dans les paroles de dona Elvira, de la grâce dans les encouragements de don Ottavio, tandis que dona

Digitized by Google

Anna s'inquiète avant tout du danger que peut courir son époux :

Temo pel caro sposo,

dit-elle sur un fragment de mélopée en *sol mineur*, d'un caractère plein de tristesse. Ce récit, comme celui d'Ottavio et d'Elvira, est accompagné par un frémissement incessant des premiers et des seconds violons, entrecoupé de sombres accords; et ce dessin continu qui exprime si bien le trouble religieux de nobles personnages, Mozart le reproduira à peu près intact dans le finale du second acte, juste au moment où la statue du commandeur vient frapper à la porte de don Juan. Quelle unité et quelle profondeur!

Leporello ayant ouvert une fenêtre pour laisser pénétrer dans la salle du festin la fraîcheur du soir, on entend les violons du petit orchestre, qui est derrière les coulisses, dégager les premiers accords d'un menuet adorable. « Voyez un peu, monseigneur, les beaux masques que voilà, s'écrie Leporello. — Eh bien, fais-les entrer, répond don Juan d'un air dégagé et courtois. — Approchez donc, *signore maschere*, réplique le majordome; mon maître serait heureux si vous daigniez prendre part à la fête. » Après un moment d'hésitation, après s'être consultés et avoir comprimé un tressaillement d'horreur qu'ils éprouvent à la vue de l'homme fatal qui pèse sur leurs destinées, dona Elvira, dona Anna et don Ottavio se décident à poursuivre jusqu'au bout leur dangereuse entreprise; mais, avant d'entrer dans le château qui cache tant de nombreux mystères, ils s'arrêtent sur le seuil, et, l'âme émue d'une sainte terreur, ils adressent au ciel l'une des plus touchantes prières qui aient été écrites par la main des hommes. L'hymne qu'ils chantent est le fameux trio des masques; c'est un de ces rares morceaux qui, par la clarté de la forme, par l'élégance et la profondeur des idées, émeu-

Digitized by Google

vent la foule et charment les doctes. Satisfaire à la fois l'intelligence des forts et le cœur de tous, n'est-ce pas le but suprême de l'art?

Un changement de décoration nous introduit dans la salle du festin magnifiquement illuminée. Des deux côtés de la scène, on voit deux orchestres qui n'attendent qu'un ordre du maître pour donner le signal de la fête. Don Juan, plein de verve et de bonne humeur, se promène au milieu de ses nombreux convives qu'il excite à la joie. Le thème à six-huit et en *mi bémol* majeur, sur lequel don Juan brode ses propos galants, est plein de franchise et d'élégance. Les réponses de Zerlina, le dialogue de Leporello avec Masetto, dont la jalousie est constamment en éveil, les éclats de la foule, tout cela forme un ensemble où se dessinent harmonieusement les *aparté* des divers personnages. Cette brillante conversation est interrompue par l'arrivée des trois masques que nous avons laissés à la porte du château, et dont la présence est annoncée par un nouveau changement de mesure et de tonalité. Leporello, puis don Juan, vont au-devant d'eux avec courtoisie, et les engagent à prendre leur part au plaisir commun. « Ma maison est ouverte à tout le monde, ajoute le maître avec l'ostentation d'un grand seigneur, et tout ici invite à la liberté. » Sur un ordre de don Juan, le bal commence par le délicieux menuet dont le rhythme onduleux à trois-huit, confié au grand orchestre, se prolonge indéfiniment comme une pensée fondamentale. Peu à peu, et successivement, les deux petits orchestres qui sont sur le théâtre entament, l'un une contredanse, et l'autre une valse, dont les rhythmes différents, venant se superposer sur le rhythme primitif du menuet, agacent l'oreille et piquent l'attention. Pendant que don Juan danse avec Zerlina en lui disant mille douceurs, que Leporello cherche à distraire Masetto, les trois personnages masqués observent dans un coin la

Digitized by Google

conduite de don Juan, qui leur arrache de temps en temps des soupirs douloureux et des exclamations d'horreur.

Un cri perçant s'élève tout à coup du milieu de cette foule enivrée. *Gente aiuto ! aiuto !* s'écrie Zerlina éperdue, que don Juan vient d'entraîner dans une chambre voisine. Les musiciens s'enfuient épouvantés, et les convives irrités enfoncent la porte d'où s'échappent les cris de la victime. Don Juan en sort précipitamment, l'épée à la main, tenant par les cheveux Leporello, qu'il feint de vouloir immoler pour détourner sur lui les soupçons des assistants; mais sa ruse infernale ne trompe personne. Dona Anna, dona Elvira et don Ottavio se découvrent et apostrophent don Juan d'une voix terrible en lui disant : *Tutto già si sà,* on sait tout et vous êtes connu. Surpris d'abord et décontenancé, don Juan se rassure bientôt; et, se retournant tout à coup comme un lion poursuivi dans son dernier refuge, il affronte la multitude courroucée, qu'il brave et défie. L'orage monte dans l'orchestre, qui se soulève par un *crescendo* et un unisson formidables, spirale infinie qui sillonne l'espace, et qui, comme la *buffera infernal,* balaye les cieux et en obscurcit les clartés. Le tonnerre gronde dans les basses, les éclairs jaillissent de toutes parts; et don Juan, intrépide, *impavidus,* au milieu de cette conflagration de tous les éléments harmoniques et de la colère des hommes, puisant dans l'idéal qui l'illumine une force héroïque, se fraye un passage à travers la foule tremblante qu'il accable de son mépris.

Tel est ce morceau incroyable qui, par la multiplicité des épisodes, par la variété des caractères, par l'infinie délicatesse des détails, par la grandeur du plan et la puissance des effets, ne peut être comparé qu'au *Jugement dernier* de Michel-Ange. C'est tout un drame où la passion se mêle au sourire et à la tristesse religieuse, conçu et

Digitized by Google

exécuté par un génie qui unissait la grâce de Raphaël, la mélancolie de Virgile, à la sombre vigueur de Dante et de Shakspeare. Rien de ce qui a été fait depuis ne s'approche de ce finale incomparable où tous les maîtres ont puisé à larges mains, et Rossini plus que ous les autres. La *stretta* qui termine le finale du *Barbier de Séville* procède évidemment du premier finale de *Don Juan*, où Mozart a concentré toutes les beautés partielles de son œuvre.

Le second acte s'ouvre par un petit duo : *Eh! via buffone*, entre don Juan et Leporello, querelle de ménage lestement traitée et qui n'a pas de suites fâcheuses. Le trio qui succède : *Ah! taci ingiusto core*, chanté par dona Elvira, Leporello et don Giovanni, est un morceau exquis par les détails de l'art et par la profondeur du sentiment. Dona Elvira, tristement accoudée sur un balcon, laisse errer son regard mélancolique dans la pâle clarté de la lune, qui enveloppe sa taille élancée d'une ombre transparente. Malgré la scène horrible à laquelle elle vient d'assister, malgré les torts de don Juan, elle ne peut encore le haïr et en effacer l'image dans son cœur. Elle essaye vainement de refouler les soupirs qui s'échappent de son sein, et qui sont un témoignage de la durée et des inconséquences de son amour. Don Juan, qui a reconnu dona Elvira et qui n'a rien de mieux à faire pour le moment, s'amuse à lui adresser de nouvelles protestations de fidélité avec une telle exagération de fausse sensibilité, que Leporello a bien de la peine à contenir son hilarité. Aux sons de cette voix aimée qui lui rappelle les plus doux souvenirs de sa vie, la pauvre dona Elvira ouvre son âme à l'espérance et pardonne à l'ingrat qui l'a tant fait souffrir. En écoutant ce trio délicieux composé de phrases courtes burinées d'une main si savante, rempli de modulations qui fuient comme les reflets d'une robe blanche dans une nuit

Digitized by Google

d'été, il semble qu'on entende un concert de voix lointaines dont une brise parfumée nous apporterait les harmonies ineffables.

La sérénade *Deh! vieni alla finestra*, que don Juan, sous le costume de Leporello, chante sous le balcon de dona Elvira pour mieux la tromper encore, est une mélodie charmante, d'une couleur toute méridionale et vraiment espagnole. L'accompagnement de mandoline, que les instruments à cordes soutiennent par des accords plaqués, achève le tableau et complète l'illusion. Nous passons sur l'air que chante encore don Juan : *Metà di voi*, et nous arrivons à celui de Zerlina : *Vedrai carino*, qui est un chef-d'œuvre de grâce. Ce caractère de Zerlina est la plus heureuse création de Lorenzo da Ponte, qui semble avoir réuni sur cette gentille *villanella*, dont le nom est vénitien ainsi que celui de son fiancé Masetto, la finesse, la flexibilité, la coquetterie enfantine et caressante de la fille des lagunes, que les poëtes populaires qualifient de *bionda, tenera e grassa*. Mozart aura voulu sans doute être agréable à son ami da Ponte, en mettant dans la bouche de sa chère Zerlina les notes les plus suaves et les plus enivrantes de son génie. On conçoit que Masetto ne puisse résister à ce chant divin : de plus forts que lui y succomberaient. Après ce dernier air de Zerlina, arrive le fameux sextuor reconnu pour une des merveilles de l'art. Leporello, sous le costume de son maître, est entré dans la maison de dona Elvira, qui croit avoir reçu dans ses bras son époux repentant. Pendant que Leporello cherche dans l'obscurité une porte par où il puisse échapper au danger qui le menace, surviennent successivement d'abord dona Elvira, puis dona Anna et don Ottavio, Zerlina et Masetto. Tous, justement irrités contre don Juan, et encore sous l'impression de la scène du bal, ils se disposent à faire justice d'un si grand coupable, lorsque Leporello se dé-

Digitized by Google

couvre et se fait reconnaître en demandant pardon. Un cri de surprise générale, traduit par une modulation admirable, groupe les voix éparses, resserre l'harmonie, et donne le signal de la longue et savante péroraison de ce beau morceau. Aucun musicien n'a su comme Mozart exprimer les nuances des caractères et le contraste des passions dans un vaste tableau sans que la perfection désespérante des détails nuise jamais à l'effet grandiose de l'ensemble. La tendresse de dona Elvira, la douleur profonde de dona Anna, la grâce élégiaque de don Ottavio et de Zerlina, la fureur de Masetto et la poltronnerie de Leporello, sont mises en relief dans cet admirable morceau avec autant d'aisance que si chacun de ces personnages chantait isolément. C'est que la science de Mozart est la science des grands poëtes : elle se cache sous l'inspiration qui la domine, et, comme la chaleur, ne se trahit que par sa bienfaisante influence. Qu'on lise une partition de Cherubini, par exemple, et l'on verra la différence qu'il y a entre un musicien d'un immense savoir, qui combine froidement ses effets, et un compositeur sublime comme l'auteur de *Don Juan* ou celui de *Guillaume Tell*, dont la main court rapide, sous l'impulsion irrésistible d'un démon mystérieux. Disons toutefois que ce sextuor est parfois d'une harmonie trop fouillée, trop travaillée, et que les traits de vocalise qui échappent à la fureur de dona Anna nous paraissent une distraction du goût de Mozart.

Dans ce drame, où se trouvent exprimés tous les sentiments éternels du cœur humain, l'attention est constamment éveillée par une variété incessante, qui fait succéder une image riante au plus sombre tableau. Ainsi, après un morceau de Leporello : *Ah! pietà, signori miei*, voici venir celui de don Ottavio : *Il mio tesoro intanto*, qui serait le plus bel air de ténor qui existe au monde sans celui du *Mariage secret* de Cimarosa, *Pria che spunti*. Il

Digitized by Google

fallait entendre Rubini déployer dans ce morceau si exquis de Mozart toutes les délicatesses de son style et toutes les magnificences de sa vocalisation.

Nous approchons de la catastrophe. Don Juan, s'en revenant à la chute du jour de ses courses vagabondes, traverse avec Leporello un cimetière où il aperçoit la statue du commandeur, dont il insulte la mémoire par d'horribles blasphèmes suivis d'éclats de rire. « *Di rider finirai pria dell' aurora; — au lever de l'aurore, tu auras cessé de rire,* » lui répond d'une voix lugubre l'âme trépassée du commandeur. Et Mozart a trouvé ici le moyen de rendre hommage au génie de Gluck, en empruntant à un passage de son opéra d'*Alceste* [1] l'harmonie presque littérale qui accompagne cette mélopée, d'un caractère si profondément religieux. « Dis à ce vieux fou que je l'engage à souper avec moi, » réplique don Juan avec ironie. Le duo *O statua gentilissima* traduit d'une manière merveilleuse la terreur de Leporello et l'étonnement mêlé d'inquiétude qu'éprouve don Juan, cet étonnement que Molière a exprimé par ces mots significatifs : *Allons, sortons d'ici!*

Après un air de dona Anna : *Non mi dir,* chargé de fades vocalises qui prouvent que les plus beaux génies sont obligés de payer un tribut aux caprices du mauvais goût, voici enfin le finale du second acte, qui résume et termine cette *divine comédie.* Il se divise en cinq épisodes, subdivisés chacun en autant de nuances, de mouvements et de tonalités qu'il survient d'émotions diverses dans l'âme des personnages. Constamment logiques, les personnages développent, au jour de la lutte suprême, les conséquences du caractère que dès la première scène ils ont accusé.

Dans une belle salle du palais de don Juan éclairée *à giorno* on voit une table somptueusement servie et des

[1] Voyez dans la partition française de l'*Alceste* de Gluck l'harmonie qui accompagne ces paroles : *Malheureuse! où vas-tu?*

Digitized by Google

musiciens tout prêts à égayer de leurs concerts le souper du maître. Celui-ci s'assied en chantant avec désinvolture que ce monde ne doit pas être une vallée de larmes, et que, quand on est riche, on a raison de se divertir. Les musiciens du petit orchestre entament alors un petit air élégant, dont le rhythme à six-huit pétille comme les vins généreux que Leporello ne cesse de verser dans la coupe avide de don Juan, qui s'épanouit et rayonne à ce banquet de la vie où il a toujours été un *fortuné convive*. Au milieu de fraîches bouffées d'harmonie et de gais propos de table qu'il échange avec Leporello, dont il se plaît à surprendre la gourmandise, survient dona Elvira tout éplorée. Plus amante qu'épouse, toujours inquiète sur le sort de celui qui a troublé son cœur et sa destinée, elle vient faire un dernier effort pour le ramener à de meilleurs sentiments et détourner le coup qui le menace. Ses prières, ses larmes, ses imprécations, qui attendrissent Leporello, n'arrachent à don Juan qu'un sourire moqueur et un éloge magnifique du vin et de la femme, gloire et consolation de l'humanité. Tout cela forme un trio plein de verve, de contrastes et de passion.

En se retirant désespérée, dona Elvira pousse un cri d'effroi dans la coulisse, qui se propage dans l'orchestre et en agite les profondeurs. « Va voir ce que c'est, » dit don Juan sans s'émouvoir davantage. Et Leporello, revenant tout effaré, raconte qu'il a vu la figure du commandeur, dont il imite la marche pesante et cadencée. Il serait impossible d'exprimer par des paroles l'agitation fiévreuse qui règne dans l'orchestre pendant tout ce dialogue. Voulant s'assurer de la cause de cette frayeur, don Juan prend une bougie et va lui-même au-devant de son convive, qui frappe à la porte à coups redoublés. L'entrée de la statue est annoncée par une succession de longs et lourds accords en *ré mineur*, que nous avons déjà entendus au début de

Digitized by Google

l'ouverture, et qui ébranlent le sol de leurs vibrations formidables. « Tu m'as invité à souper, me voici, » dit le commandeur. Et sur un ordre de don Juan, qui ordonne à Leporello de préparer un nouveau souper, l'esprit de la Mort lui crie : « Arrête! Ce sont d'autres besoins qui m'amènent ici. Je t'invite aussi à venir partager le pain dont je me nourris; viendras-tu? — Je viendrai, » répond don Juan avec une intrépidité que rien n'arrête. Et, pendant ce dialogue sublime, les accompagnements reproduisent les progressions chromatiques, les dissonances âcres et terribles qui ont été entendues au premier acte au moment du duel. « Donne-moi donc ta main, » reprend le commandeur. Et soudain un froid mortel pénètre le cœur de don Juan sans ébranler son courage. « Repens-toi. — Non. — Repens-toi, te dis-je, *scelerato!* — Non, non, jamais! » réplique don Juan, qui, au milieu même de douleurs surhumaines et déjà livré aux esprits infernaux, conserve la foi d'un néophyte souriant à l'aurore d'une vie nouvelle. Il disparaît ainsi sous la terre, qui s'entr'ouvre pour l'engloutir.

IV.

Le génie de Mozart, on peut le comprendre maintenant, réunit les dons les plus rares, et c'est l'alliance même de facultés si diverses qui prépare merveilleusement l'auteur de *Don Juan* à opérer une conciliation féconde entre toutes les parties de l'art. Enfant, Mozart étonne le monde musical par les prodiges de son talent d'exécution; homme mûr, il tient et surpasse tout ce qu'avait promis sa jeunesse. Il excelle dans tous les genres, il étend sa domination sur tout le vaste empire de l'art, depuis la *canzonetta* jusqu'au poëme dramatique, depuis la *sonata* jusqu'à la symphonie. Son imagination, aussi variée que profonde,

Digitized by Google

aussi tendre que sublime, exprime tous les sentiments de la nature humaine, depuis le demi-sourire de la grâce et les transports de l'amour jusqu'aux sombres terreurs de l'âme religieuse; car il ne faut pas oublier que c'est la même plume qui a écrit *le Mariage de Figaro* et la messe de *Requiem*. Après avoir ainsi traité tous les genres et parlé toutes les langues dans des œuvres diverses, Mozart se résume dans un effort suprême, et nous donne, avec la partition de *Don Juan*, la plus complète expression de son génie.

Le type de don Juan, créé par la légende chrétienne et par la fantaisie du peuple espagnol, avait été modifié une première fois par Molière, qui avait fait du libertin de Séville un hypocrite élégant de la cour de Louis XIV. Ce type, si diversement interprété par Molière et par Tirso de Molina, est repris par Mozart, et revêt entre ses mains une physionomie nouvelle. Le hasard, qui semble parfois remplir les intentions de la Providence, donne pour collaborateur au musicien allemand un homme dont l'esprit vif et fécond, l'imagination riante, la vie aventureuse et la sensualité insatiable sont merveilleusement propres à seconder son génie dans cette œuvre capitale. Lorenzo da Ponte avait deviné l'âme religieuse et mélancolique de Mozart : il s'inspire des tendances de l'immortel artiste aussi bien que des événements de sa propre destinée, et il trace un canevas admirable où il fait entrer, comme dans le bouclier d'Achille, mille souvenirs charmants de sa jeunesse, la poésie folâtre et les voluptés faciles de la belle Venise, sa patrie. C'est dans un cadre ainsi préparé par un enfant des lagunes et un ami de l'humoriste Charles Gozzi que Mozart va exhaler les tristesses et déployer les magnificences de son génie. Il communique d'abord à son héros la fièvre de l'idéal dont il est tourmenté lui-même depuis sa plus tendre enfance; et puis il le pénètre de cette audace révolution-

Digitized by Google

naire, de cette ivresse de la vie, de cette foi dans la toute-puissance de l'esprit humain qui caractérisent la seconde moitié du dix-huitième siècle. Autour de ce personnage titanique qui s'avance en brisant tout ce qui fait obstacle à sa destinée, Mozart place trois femmes adorables exprimant trois nuances différentes du sentiment : l'une, dona Anna, représente la grandeur déchue, la noble fierté de la patricienne, l'éternelle douleur de la vertu outragée; l'autre, dona Elvira, l'exaltation, la perpétuité et l'ineffable tristesse de l'amour dédaigné; la troisième, Zerlina, c'est la plébéienne éveillée par la fantaisie, qui aspire aux régions supérieures de l'existence. A côté de ces trois fleurs charmantes se trouvent l'élégant don Ottavio, le bouffon Leporello, le paysan Masetto et le commandeur, chef vénérable de la famille antique, qu'enveloppe et couronne le merveilleux du christianisme, c'est-à-dire tous les éléments du vieux monde qui va bientôt disparaître.

Ce que Mozart a mis de personnel et d'intime dans ce drame terrible, c'est la tendresse de son cœur, que le moindre mot amer faisait déborder; c'est la mélancolie divine de son âme, qui, frappée dans ses affections les plus chères, se sentait défaillir à la fleur de l'âge; c'est, enfin, la piété douce et profonde dans laquelle il avait été élevé par des parents qui offraient un modèle de la famille chrétienne, sa foi naïve dans les symboles du catholicisme, dont la sombre poésie le faisait sangloter sur son lit de mort, alors qu'il écrivait d'une main tremblante l'hymne de l'autre vie, le *Requiem*. « Ah! disait-il un jour à un protestant de ses amis, vous avez votre religion dans la tête et non dans le cœur; vous ne sentez pas, comme nous, ce que veulent dire ces mots : « *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem;* mais, lorsqu'on a été comme moi introduit dès sa plus tendre enfance dans le sanctuaire mystique de notre religion, que, l'âme agitée

Digitized by Google

de vagues désirs, on a assisté au service divin où la musique traduisait ces saintes paroles : *Benedictus qui venit in nomine Domini!* oh! alors, c'est bien différent. Plus tard, lorsqu'on s'agite dans le vide d'une existence vulgaire, ces impressions premières, restées ineffaçables au fond du cœur, se ravivent et montent à l'esprit comme un soupir qui se dilate. » On voit que Mozart avait le secret de son génie et qu'il possède la tendresse et la mystérieuse profondeur d'une âme religieuse.

Faust et don Juan personnifient, nous le répétons, les deux tendances extrêmes de notre nature; ils nous offrent la double expression d'un siècle qui a divinisé la toute-puissance des passions humaines. L'un veut saisir l'infini et le bonheur suprême en s'enfermant dans les ténèbres de la pure intelligence, l'autre en se plongeant dans les phénomènes de la sensibilité, où il espère trouver une éternelle jeunesse. Le drame de Gœthe, le poëme de Mozart, ont été conçus au milieu de ce grand mouvement philosophique et littéraire qui agite l'Allemagne à la fin du dix-huitième siècle, et la nationalité commune des deux grands artistes n'est pas leur seul point de ressemblance. Nés à quelques années d'intervalle l'un de l'autre, Wolfgang Gœthe et Wolfgang Mozart, qui ne se sont jamais connus, étaient doués tous les deux d'une imagination magnifique et sereine. Maîtres et souverains chacun dans son art, parlant toutes les langues et rompus à tous les styles, ils joignaient à l'émotion profonde, au spiritualisme du peuple allemand, la précision, l'élégance et le fini des poëtes et des musiciens de race latine. Tous deux aiment l'Italie, tous deux y sont appelés par une attraction secrète, et tous deux la quittent le cœur plein de regrets, l'imagination remplie de lumière et de parfums dont ils enrichissent la langue de leur patrie. Leur muse, comme une âme exilée, semble tourner incessamment le regard vers ces contrées bienheu-

Digitized by Google

reuses et chanter avec Mignon : *Connais-tu le pays où fleurissent les citronniers?* Enfin Gœthe et Mozart ont tous deux résumé les inquiétudes, les aspirations de leur siècle, dans un drame sublime où le merveilleux de la légende chrétienne s'unit à l'esprit philosophique des temps nouveaux.

Le génie universel de Mozart s'était familiarisé avec toutes les écoles sans avoir de prédilection exclusive pour aucune. Il étudia avec la même ferveur les maîtres du Nord et ceux du Midi; il sut féconder la science harmonique de l'école des Bach par la mélodie italienne. *Il n'y a pas de maître en musique que je n'aie lu et relu plusieurs fois*, avouait-il, et sur sa table on voyait les œuvres de Sébastien Bach à côté de celles de Durante et de Leo. Il avait une profonde admiration pour Hændel, qui, disait-il souvent, *connaît à fond la science des grands effets :* quand il veut, *il frappe comme le tonnerre.* Il faisait grand cas de Jomelli, il goûtait le talent facile de Vincenzo Martini, tandis qu'il estimait aussi peu Hasse que Graun. Mozart est le vrai créateur de l'opéra allemand. Avant lui, on ne peut citer en ce genre que les essais d'un homme de génie, Basilius Keyser, et les mélodrames de George Benda, que Mozart affectionnait. L'auteur de *Don Juan* a agrandi et transformé le cadre de l'opéra italien en développant les morceaux d'ensemble, en y faisant entrer l'orchestre d'Haydn, dont il a vivifié les couleurs par une application plus parfaite des instruments à vent traités avec un soin tout particulier. Gluck a eu aussi beaucoup d'influence sur Mozart : il lui a appris le langage élevé des passions, il lui a donné le goût des grandes péripéties traduites par des masses chorales; mais l'auteur d'*Idomeneo* et de *Don Juan* est supérieur au chantre d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Armide*, par la variété des idées, par la souplesse du style, par la diversité des accents, par la complication et le développe-

Digitized by Google

ment des morceaux d'ensemble et par la science des accompagnements. Mozart est presque le seul compositeur allemand qui ait su écrire pour la voix humaine. Ses mélodies, quelquefois un peu courtes, sont toujours confiées aux cordes faciles de l'organe, sauf les cas exceptionnels où le goût du maître a dû subir la tyrannie du virtuose. Ses accompagnements si intrigués, si remplis d'étincelles, de reflets et de mouvements divers qui font les délices des connaisseurs, restent toujours subordonnés à la mélopée vocale, dont ils suivent les sinuosités sans la dépasser ni l'obscurcir. C'est que Mozart sait placer chaque chose à sa place. Génie harmonieux, moitié allemand et moitié italien, il ne confond pas la symphonie et son domaine infini avec la mélodie vocale, expression des sentiments individuels et bornés de l'homme. Il tempère la force par la grâce, les élans lyriques de l'imagination par les effusions de l'âme, et, comme Virgile, Raphaël et l'art antique, il émousse la crudité des passions et transfigure la réalité. Son style a la suavité de Pergolèse et la vigueur de Gluck. Mozart est le chantre de l'amour idéal, le Platon des musiciens.

Après la mort de ce grand maître, l'art musical, dont il avait embrassé toutes les parties, se divise en deux grands courants. Weber et Beethoven, du côté de l'Allemagne, rompent cet équilibre merveilleux des deux éléments constitutifs de l'opéra tel que l'avait conçu l'auteur de *Don Juan*. Génies autochthones, venus en pleine terre germanique dont la séve puissante les remplit d'élans épiques et d'aspirations grandioses, ils introduisent la symphonie dans le drame lyrique. Les effets d'instrumentation et les masses chorales vont prédominer sur la mélodie vocale ; la peinture des phénomènes, la traduction des harmonies mystérieuses de la nature, prendront la place de l'expression des sentiments individuels, c'est-à-dire que le souffle du panthéisme

Digitized by Google

absorbera la personnalité humaine, dont Mozart est le musicien par excellence. Beethoven voulait terminer sa carrière en mettant en musique le *Faust* de Gœthe. Il est à regretter que ce grand homme n'ait pas réalisé son projet; nous posséderions dans la même langue le drame de la pensée, que nous pourrions comparer au drame du sentiment, *Don Juan*.

Rossini, d'un autre côté, est resté fidèle à la tradition de Mozart et au génie mélodique de sa patrie. Dans son œuvre admirable et variée, la voix humaine conserve la prépondérance qu'elle doit toujours avoir sur la scène lyrique. L'orchestre achève, complète et vivifie la peinture des caractères et des situations. Homme de son temps et de son pays, pressé de vivre et de jouir des progrès accomplis, Rossini flatte la foule, il marie l'instrumentation allemande à la mélodie italienne, dont il développe les proportions et retrempe la vigueur. Il excelle à peindre le choc des passions, les transports de l'amour, l'irradiation de la gaieté et de la jeunesse, les agitations infinies de la vie, mais d'une vie qui ne doit pas avoir de lendemain. Jamais le rayon de l'invisible ne descend sur cette musique pleine de sang et de lumière qui respire la volupté. Le règne de Rossini est de ce monde, tandis que Mozart chante l'amour qui, faute de la terre, aura le ciel pour récompense.

Gluck, Mozart et Rossini représentent trois époques différentes de l'histoire de la musique dramatique et de l'esprit humain. Le premier a exprimé dans ses tragédies le pathétique de la passion, les émotions fortes et sérieuses du cœur, les éclats solennels, les grands désordres de la haine et de l'amour, la tendresse paternelle et la dignité royale. Son style tendu et sublime, comme celui de Corneille, et son œuvre, d'une couleur plus antique que moderne, marquent le premier éveil du véritable drame lyrique. Mozart, qui vient après, est aussi grand musicien que poëte sublime. Il

Digitized by Google

chante la grâce et les sentiments exquis des natures supérieures, les douleurs mystérieuses de l'âme qui entrevoit des horizons infinis, les tristesses et les voluptés d'une civilisation avancée. Il a l'élégance, la profondeur et la personnalité des patriciens. Son génie dédaigne les appétits grossiers de la foule; jamais il n'emploie de formules banales pour capter l'approbation du vulgaire. Il dit ce qu'il veut dire sans se préoccuper du public qui l'écoute, et ses cadences s'arrêtent où s'arrête sa pensée. Il est le musicien des nuances, mais des nuances qui réfléchissent la délicatesse de l'âme, et non pas de celles qui expriment les raffinements de l'esprit. Il a la piété d'un enfant, la tendresse et la pudeur d'une femme; et son langage passionné, mais chaste et religieux, ne s'adresse qu'à ces natures d'élite qui sont toujours en minorité sur la terre. Rossini, au contraire, s'échappe bruyamment de ce monde enchanté; il enfonce les portes de la cité divine; il fait passer dans son œuvre la fougue impétueuse et la folle gaieté d'une génération qui prend possession de la vie avec une fiévreuse impatience. Mozart occupe une place unique dans l'histoire de l'art et de l'esprit humain. Il vient à une heure propice, au déclin d'une civilisation dont il résume les merveilles. Créé à la veille d'une révolution qui doit changer la face du monde, l'opéra de *Don Juan* est l'expression éternelle des tristesses de l'idéal et des pressentiments de l'avenir.

Digitized by Google

LE PROPHÈTE

DE M. MEYERBEER.

L'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* vient de remporter une nouvelle et brillante victoire. *Le Prophète* a été représenté sur le Théâtre de la Nation. Chose singulière! les obstacles sans nombre qui, contre la volonté du compositeur, ont retardé jusqu'à ce jour l'exécution d'une œuvre qui est terminée depuis 1843, semblent avoir été suscités par une volonté intelligente et propice qui aurait voulu préparer à M. Meyerbeer un cadre digne de son génie éminemment dramatique; car le sujet du *Prophète* a une bien grande analogie, hélas! avec les tristes événements qui se sont accomplis en Europe depuis un an [1].

A la suite de la réforme religieuse opérée par Luther au commencement du seizième siècle, il y eut en Allemagne un grand mouvement populaire qui en fut la conséquence extrême et faillit bouleverser de fond en comble toute la société civile. Il se rencontra alors, comme de nos jours, des esprits ignorants et sauvages qui, peu satisfaits de la liberté de conscience qu'on venait à peine de conquérir sur le catholicisme tout-puissant, voulurent tirer de ce débat dogmatique des conclusions sociales qui effrayèrent les chefs mêmes de la réforme. C'est aussi au nom de l'*égalité* et de la *fraternité* évangéliques que ces énergumènes,

[1] Mois de mai 1849.

Digitized by Google

disons le mot, que les *socialistes* du seizième siècle soulevèrent les classes pauvres, particulièrement les paysans, contre les seigneurs et les châteaux, qu'ils pillaient et brûlaient avec fureur. Ces sectaires redoutables, qui ont épouvanté l'Allemagne de leurs monstrueuses folies, s'appelaient anabaptistes, parce que, voulant rompre avec la tradition et répudier l'héritage du passé, ils imposaient à leurs néophytes un nouveau baptême, symbole de la vie nouvelle qu'ils apportaient aux nations. Parmi les nombreux illuminés qu'on vit surgir de toutes parts, se disant envoyés de Dieu pour annoncer le règne futur de l'égalité des conditions, le plus original de tous fut un nommé Bokold, connu sous le nom de Jean de Leyde, parce qu'il avait été élevé dans cette ville, où il avait exercé tour à tour les humbles professions de tailleur et de cabaretier. Fils d'un bailli de la Haye, il avait perdu ses parents de très-bonne heure. Sans famille, sans lien fixe qui le rattachât à l'ordre établi, abandonné à toutes les vicissitudes de la fortune et à tous les courants d'idées de ce siècle tumultueux, Jean voyagea beaucoup. Il alla en Angleterre, en Portugal; et, après quatre années de vagabondage, il retourna à Leyde, où, ayant épousé la veuve d'un batelier, il ouvrit une petite auberge. Jeune et rempli de cette vague ambition qui ne sait où se fixer, Jean de Leyde s'occupait de littérature, de poésie et surtout de théologie, la science favorite du temps. Il savait presque toute la Bible par cœur, et il aimait à prêcher sur ce texte fécond en commentaires de toutes sortes. Telles étaient les dispositions de son esprit, lorsque, quittant son auberge aussi pauvre qu'il y était entré, il alla se fixer en 1533 dans la ville de Munster.

La capitale de la Westphalie était alors le centre où aboutissaient toutes les intrigues des anabaptistes. Jean devint bientôt le défenseur le plus énergique de leurs misérables doctrines. L'évêque de Munster ayant été obligé

Digitized by Google

de quitter la ville, les anabaptistes s'emparèrent du gouvernement et proclamèrent Jean Bokold roi et prophète de la *Jérusalem nouvelle*. Il fut couronné dans la cathédrale de Munster avec une pompe extraordinaire. Il entoura sa personne d'un luxe oriental et d'un sérail de jolies femmes, afin de mieux ressembler au type vénéré de la royauté hébraïque, le sage Salomon. Il marchait dans les rues la tête ornée d'une couronne d'or, et sur sa poitrine on voyait un collier magnifique supportant un globe traversé par deux épées avec cette inscription : *Roi de la justice sur le monde!* Sur la ceinture qui fixait sa robe flottante on lisait : *La puissance de Dieu est ma force!* Au milieu de ces étranges folies qui servaient à éblouir les yeux du peuple, au milieu des voluptés qu'il aimait à savourer, Jean de Leyde n'oubliait pas le côté sérieux et difficile de sa position. Il se montrait vigilant, capable, réprimant les esprits téméraires, encourageant les faibles par ses prédications, envoyant des émissaires de tous côtés pour tâcher de soulever les populations en sa faveur. Après un siége de six mois, soutenu avec une grande vigueur, les troupes de l'évêque de Munster pénétrèrent dans la ville par une nuit orageuse de l'année 1535. Jean fut pris dans une tour avec deux de ses complices et mis à mort quelques mois après avec des circonstances horribles. Le supplice de Jean de Leyde arrêta les progrès des anabaptistes, l'une des sectes les plus redoutables qu'ait suscitées le protestantisme. Tels sont les principaux faits historiques qui ont fourni à M. Scribe la donnée de son libretto. Il nous reste, avant d'examiner la partition de M. Meyerbeer, à indiquer rapidement la marche du drame qui a inspiré le musicien.

Au lever du rideau, l'œil se repose sur un frais paysage hollandais qui représente les environs de la ville de Dordrecht. Au milieu d'une troupe de paysans et d'ouvriers

Digitized by Google

qui prennent leur repas du matin, on voit apparaître la jeune Berthe, toute joyeuse de son prochain mariage. Elle court au-devant de Fidès, qu'elle aperçoit sur le sommet d'une petite colline. C'est la mère de son fiancé qui vient la prendre pour la conduire auprès de son fils Jean, établi très-honorablement dans un faubourg de la ville de Leyde. Pauvre orpheline et humble vassale du comte d'Oberthal, Berthe ne peut quitter le village qui l'a vue naître sans la permission de son seigneur. Berthe et Fidès se disposent donc toutes deux à aller trouver le comte d'Oberthal, dont on voit le château crénelé, lorsqu'elles sont arrêtées par l'apparition de trois sombres personnages qui se dressent tout à coup sur le sommet de la petite colline qui forme le fond du paysage : ce sont les trois anabaptistes Zacharie, Jonas et Mathisen, qui viennent essayer sur ces pauvres gens l'effet de leurs prédications fallacieuses. Vous pensez si on les écoute avec curiosité et si on les applaudit avec transport! Le comte d'Oberthal arrive sur ces entrefaites. Apercevant dans un coin les trois anabaptistes, il reconnaît Jonas, un sommelier ivrogne qu'il a chassé de sa maison. Sur un ordre du comte, les trois anabaptistes disparaissent de la scène, avec injonction de quitter le pays sous peine de la vie. C'est alors que Berthe, encouragée par Fidès, s'approche du comte d'Oberthal pour lui demander la permission d'épouser son fiancé, qu'elle aime de toute son âme. Le comte ne répond que par un brusque refus, qui, dévoilant des intentions coupables, soulève l'indignation du peuple, déjà exalté par les prédications des anabaptistes. Berthe et Fidès sont enlevées avec violence par les soldats du comte d'Oberthal, qui traverse la foule frémissante, mais respectueuse. Ainsi finit le premier acte.

Le second acte nous introduit dans la petite auberge de Jean de Leyde, toute remplie de bons compagnons qui

Digitized by Google

dansent, chantent et boivent en l'honneur de son mariage. Tout en servant de la bière à ceux qui en demandent, Jean paraît inquiet. Le jour baisse, Berthe et Fidès n'arrivent pas. Pendant qu'il est ainsi préoccupé, les trois anabaptistes, qui sont attablés dans un coin de l'auberge, l'observent attentivement. Ils remarquent avec surprise qu'il ressemble à un portrait du roi David, qui est en grande vénération dans la ville de Munster. Cette circonstance, jointe aux renseignements qu'ils prennent sur le caractère de Jean, les décide, et ils se promettent de faire de ce jeune enthousiaste un instrument de leur ambition. Ils l'abordent aussitôt en lui demandant avec intérêt d'où provient la tristesse qui obscurcit son front. Jean leur répond que le retard de sa mère et de sa fiancée accroît le trouble que lui inspire un rêve qu'il a fait depuis quelques jours. Sous les arceaux d'un temple magnifique et le front orné du bandeau royal, il a cru voir à ses pieds les peuples prosternés qui l'adoraient comme un nouveau Messie. Plongé dans cette bizarre extase, il a lu sur une table de marbre ces mots terribles : *Malheur à toi!* et un fleuve de sang est venu bientôt submerger son trône éphémère. « Calme-toi, répondent les trois anabaptistes, le songe qui trouble ta raison est la révélation prophétique de ta grandeur future : tu régneras. »

Les trois anabaptistes ont à peine quitté la scène, que Berthe se précipite dans la maison de son fiancé, pâle et échevelée. Derrière elle accourt un sergent d'armes du comte d'Oberthal, suivi de soldats, qui vient réclamer impérieusement la captive de son maître. Jean, désespéré, livre sa fiancée pour sauver les jours de sa mère, que les soldats du comte menacent de frapper sous ses yeux. Fidès se retire après avoir béni son fils, et Jean, resté seul en proie à sa douleur, entend retentir au dehors la voix lugubre des trois anabaptistes, qu'il fait entrer dans son auberge.

Digitized by Google

« Ne m'avez-vous pas dit : Suis-nous, et tu régneras? — Oui, et nous t'offrons une couronne. — Pourrai-je alors frapper mes ennemis? pourrai-je immoler le comte d'Oberthal? — Ce soir même. — Eh bien, marchons! » dit-il après avoir hésité longtemps entre le regret d'abandonner sa vieille mère et le désir de venger sa fiancée.

Le troisième acte est une suite d'épisodes dont l'analyse est intimement liée à l'analyse de la partition même : l'action se résume, pour ainsi dire, tout entière dans le finale de cet acte. A la tête d'une armée d'anabaptistes, Jean assiége et prend la ville de Munster, après avoir fait prisonnier le comte d'Oberthal, qui lui apprend que Berthe a sauvé son honneur par la fuite. Le quatrième acte nous fait assister au couronnement du prophète proclamé fils de Dieu dans la cathédrale de Munster, où il retrouve sa mère, qu'il est forcé de méconnaître pour se sauver encore une fois des poignards des trois anabaptistes. Cette scène, très-longue et très-compliquée, est incontestablement la plus belle et la plus dramatique de l'ouvrage. Au cinquième acte enfin, Jean revoit sa mère et sa fiancée. Fidès lui pardonne ses fautes en lui faisant espérer la clémence du Seigneur; mais Berthe, en apprenant que le faux prophète dont elle exècre les crimes et l'impiété est ce Jean qu'elle a tant aimé, se tue de désespoir. Jean, qui se voit trahi et abandonné de tout le monde, fait miner le château de Munster, et s'ensevelit sous ses ruines le verre à la main et le sourire sur les lèvres.

Le libretto de M. Scribe ne reproduit pas, on le voit, très-scrupuleusement la donnée de l'histoire. C'est le droit du poëte dramatique de modifier, de grouper à son gré les faits qu'il emprunte à la réalité, pourvu que sa fable soit vraisemblable, intéressante et appropriée au but indiqué. Le défaut que nous reprocherons surtout à la conception de M. Scribe, c'est que l'amour, qui doit toujours être la

Digitized by Google

passion dominante dans un drame lyrique, n'y joue qu'un rôle secondaire. Berthe, la fiancée du héros, est un personnage insignifiant; le sentiment qu'elle inspire et qu'elle partage n'est point une cause déterminante dans la destinée de son amant. Jean de Leyde lui-même ne montre pas la vigueur et l'individualité puissante qu'il a dans l'histoire. Il est le jouet des événements au lieu d'en être le mobile; il est plutôt l'instrument de trois fourbes qui spéculent sur sa crédulité qu'un fanatique profond qui marche où le pousse la force intérieure de sa propre énergie. M. Scribe commet souvent la faute de prêter à ces grands personnages qui ont agité le monde la politique raffinée de nos diplomates modernes.

Quoi qu'il en soit de nos observations, il est un caractère qui relève la fable du *Prophète* et lui donne une physionomie toute particulière : nous voulons parler de Fidès, la mère de Jean de Leyde. C'est une véritable création que cette figure de femme pieuse, forte et tendre, qui, agenouillée dans la cathédrale de Munster, où elle vient implorer le Dieu de ses pères pour un fils qu'elle croit perdu, maudit au fond de son âme l'imposteur qui ose se proclamer l'envoyé de Dieu. Rien de plus pathétique que la scène du quatrième acte où Fidès reconnaît, sous les traits du faux prophète, celui qu'elle a nourri de son lait et de sa foi. Rappellerai-je aussi celle du cinquième acte où Fidès, rayonnant de sa double majesté de mère et de chrétienne, fait tomber à ses pieds l'enfant égaré par de pernicieuses doctrines? Il y a un sens profond dans cette scène vraiment biblique, qui achève de révéler l'admirable caractère de cette femme, en qui se résume tout l'intérêt du drame, et qui est certainement l'une des créations les plus saisissantes de M. Meyerbeer.

C'est M. Meyerbeer, c'est le musicien maintenant qui, seul, doit nous occuper. Il n'est pas inutile peut-être de

Digitized by Google

rappeler quelles créations diversement éclatantes et sérieuses expliquent et préparent, dans la vie musicale de M. Meyerbeer, la conception du *Prophète*. Né à Berlin en 1794, d'une famille dont l'opulence aurait étouffé une volonté moins énergique, M. Giacomo Meyerbeer révéla, dès sa plus tendre enfance, sa vocation pour l'art musical. Comme tous les grands compositeurs dramatiques de l'Allemagne, M. Meyerbeer commença d'abord par être un virtuose remarquable sur le piano, dont il apprit les principes d'un élève de Clementi. Après avoir étudié l'harmonie et les éléments de l'art d'écrire sous la direction du chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin, Bernard-Anselme Weber, il quitta sa ville natale pour aller à Darmstadt prendre des leçons de contre-point de l'abbé Vogler, qui passait pour le plus grand théoricien de l'Allemagne. C'est dans cette paisible et charmante résidence, et sous la discipline sévère de l'abbé Vogler, que M. Meyerbeer fit la connaissance de Charles-Marie de Weber, l'immortel auteur du *Freischütz*, qui a plus d'un rapport avec celui de *Robert le Diable*.

M. Meyerbeer débuta dans la carrière dramatique par un opéra en trois actes, *la Fille de Jephté*, qui fut représenté à Munich sans succès : il avait alors dix-huit ans. Attristé mais non découragé par ce premier échec, il se rendit à Vienne, où il se fit une brillante réputation comme pianiste. Peu s'en fallut même que les succès du virtuose ne devinssent un écueil pour la gloire du compositeur; mais, après un nouvel échec au théâtre de Vienne, où il fit représenter un opéra-comique allemand intitulé *Alcimeleck ou les deux Califes*, M. Meyerbeer, suivant le conseil que lui donnait Salieri, se décida à faire un voyage en Italie. Il arriva à Venise à peu près à l'époque ou Rossini faisait représenter son premier chef-d'œuvre, *Tancredi*. On assure que cette musique enchanteresse fit une

Digitized by Google

telle impression sur l'auteur de *Robert le Diable*, qu'elle modifia entièrement ses idées et transforma l'aversion qu'il avait conçue pour l'école italienne en une vive admiration, sentiment plus équitable, qui ne fut pas inutile au développement de son propre talent. Il en fit bientôt l'expérience à Padoue, où il eut le bonheur de composer pour madame Pisaroni un opéra demi-seria, *Romilda e Costanza*, qui fut accueilli avec enthousiasme. Le grand chanteur Pacchiarotti, qui vivait encore, âgé de plus de quatre-vingts ans, voulut bien donner à M. Meyerbeer quelques conseils sur la manière d'écrire pour la voix humaine. Élève de l'abbé Vogler, qui l'avait été du père Valotti, maître de chapelle de l'église de Saint-Antoine, le jeune *Tedesco* n'eut pas de peine à conquérir les sympathies des habitants de Padoue, qui croyaient que l'auteur de *Romilda e Costanza* leur appartenait par les liens d'une parenté intellectuelle. *Emma di Resburgo*, *Marguerite d'Anjou* et *il Crocciato*, qui fut représenté à Venise le 26 décembre 1825, répandirent le nom de M. Meyerbeer dans toute l'Italie et fixèrent sur lui les regards de l'Europe. C'est alors qu'il reçut de M. Sosthènes de la Rochefoucauld l'invitation de venir à Paris pour diriger les répétitions de son opéra *il Crocciato*, qu'on allait représenter au Théâtre-Italien. Ce fut une circonstance décisive dans la destinée de M. Meyerbeer que son arrivée dans la capitale de la France, ce grand centre de la civilisation moderne, où Gluck était venu aussi, à la fin du dix-huitième siècle, opérer une révolution mémorable dans la musique dramatique.

Mise en contact avec l'esprit net et positif de la France après l'avoir été avec le génie facile et mélodique de l'Italie, l'intelligence méditative et profonde de M. Meyerbeer en reçut un choc salutaire, qui fit jaillir la source vive de sa propre inspiration. En effet, c'est de *Robert le Diable*

Digitized by Google

et des *Huguenots* que date pour ainsi dire l'avénement de M. Meyerbeer; car ses meilleurs ouvrages italiens, tels que *Marguerite d'Anjou* et *il Crocciato*, sont bien moins, selon nous, les manifestations d'une manière parfaitement caractérisée que les préludes d'un grand artiste qui cherche sa voie. Toutefois les morceaux remarquables qu'on trouve dans les opéras allemands et italiens de M. Meyerbeer contiennent déjà le germe de ce style vigoureux, savant et compliqué, dont *Robert le Diable* et *les Huguenots* sont les monuments immortels.

Comme son condisciple Charles-Marie de Weber, M. Meyerbeer est arrivé tard et après de longs détours à la conscience de sa personnalité. Esprit pénétrant, plein de sagacité et de profondeur, M. Meyerbeer ne participe ni aux avantages ni aux infirmités de ces natures spontanées qui rayonnent comme la lumière, prodiguant, sans mesure et sans souci du lendemain, le parfum de la jeunesse et l'héritage paternel. Philosophe et penseur, l'idée ne s'élabore en lui que lentement et sous l'œil de la raison; et, lorsqu'il consent à lui ouvrir les portes de la vie, c'est qu'il est à peu près sûr qu'elle y fera glorieusement son chemin. M. Meyerbeer ne livre rien au hasard, il prévoit tout ce qu'il lui est possible de prévoir, il combine savamment tous ses effets, dont il fixe les moindres nuances. Ses partitions sont remplies de notes explicatives, de remarques ingénieuses, qui accusent la préoccupation de son esprit vigilant et sa profonde connaissance de la stratégie dramatique. Homme du Nord, nourri dès sa plus tendre enfance de la forte harmonie des Bach, dont il reproduit parfois l'âpreté sauvage, l'oreille habituée aux sonorités complexes de l'instrumentation allemande, M. Meyerbeer est un esprit positif qui excelle à peindre les éclats de la passion humaine dans un milieu bien défini. Les plaintes de l'amour dans sa divine innocence, les extases de la rêverie, les sanglots de

Digitized by Google

la mélancolie, les élans de la prière sans un culte arrêté, toutes ces manifestations spontanées et lyriques de notre âme ne trouveraient peut-être pas dans l'auteur de *Robert le Diable* un interprète suffisamment fidèle ; mais que ces mêmes sentiments éclatent et soient encadrés dans un ordre social qui les froisse et en comprime l'essor, M. Meyerbeer écrira le quatrième acte des *Huguenots*, l'une des grandes pages de musique dramatique qui existent. Cette vive intelligence du jeu des passions dans la réalité de la vie, cet art merveilleux d'en combiner les effets par des masses chorales et instrumentales, ces sentiments vrais et profonds qui jaillissent du choc des péripéties, comme jaillit l'étincelle du frottement des corps, enfin cette faculté suprême de créer des types qui vivent dans l'histoire comme des créatures de Dieu, telles sont les qualités éminentes qui distinguent l'illustre auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Retrouve-t-on dans la nouvelle partition qu'il vient de produire la même individualité puissante que nous connaissons déjà, ou bien nous a-t-il révélé un côté encore inaperçu de son talent sévère et complexe?

M. Meyerbeer a traité *le Prophète* avec la même rigueur que *les Huguenots* et *Robert :* il n'y a pas mis d'ouverture. On peut s'étonner qu'un compositeur qui manie l'orchestre avec une si grande habileté n'ait pas jugé à propos de reproduire dans une préface symphoniqne la physionomie générale du drame auquel il convie la foule. Nous serions presque tenté de croire que M. Meyerbeer éprouve quelque difficulté à développer longuement un morceau purement instrumental : son génie positif, qui saisit avec tant de vigueur et de vérité le cri de la passion dans une situation bien posée, possède-t-il la séve lyrique nécessaire pour traiter des idées musicales dans le cadre presque idéal de la symphonie? C'est là une question qu'il n'appartient qu'à M. Meyerbeer de résoudre un jour.

Digitized by Google

Dès les premières scènes du drame, on trouve à signaler la jolie cavatine à deux voix que Berthe et Fidès chantent ensemble lorsqu'elles demandent au comte d'Oberthal la permission de quitter ses domaines. La mélodie en est élégante et facile. Le psaume que les trois anabaptistes entonnent à pleine voix est d'une grande beauté : c'est une mélopée d'un caractère sombre et sauvage qui revient sans cesse comme la pensée fondamentale de ce drame révolutionnaire. Le chœur de la révolte des paysans qui termine cette courte mais brillante exposition, est vigoureux et bien rhythmé.

Le chœur en mouvement de valse qui ouvre le second acte est agréable, et le récitatif mesuré par lequel Jean de Leyde raconte aux trois anabaptistes le rêve sinistre qui a frappé son esprit est certainement un morceau fort remarquable; pourtant ce récitatif, qui débute par une allure imposante et solennelle, tombe parfois dans la recherche, et des modulations plus piquantes qu'il ne faudrait en tourmentent la conclusion. Ce défaut se retrouve aussi dans l'accompagnement, qui nous paraît être plutôt une curiosité musicale d'une élégance extrême que la traduction sévère de la situation dramatique. Ainsi, ce *tremolo*, que les violons font petiller dans la partie suraiguë de leur échelle, attire et fixe l'attention de l'oreille, qui cherche à saisir les broderies exquises et les combinaisons ingénieuses qui se déroulent au-dessous de ce papillotement de la sonorité, et cette distraction de l'oreille repousse au fond du cœur l'émotion qui allait en jaillir. « Il faut, dit Aristote, assaisonner le discours d'images riantes, mais il ne faut pas s'en nourrir. » Ce précepte excellent est également applicable à la modulation, qui doit varier le discours musical sans en être le fondement. La romance de ténor que chante Jean de Leyde lorsqu'il se refuse à croire à sa grandeur future est bien, ainsi que l'accom-

Digitized by Google

pagnement, qui l'encadre sans la froisser. Le quatuor entre les trois anabaptistes et Jean de Leyde prêt à quitter sa vieille mère est le morceau capital du second acte. Il commence par de longs récitatifs qui préparent laborieusement l'éclosion de l'idée principale; mais le fragment de trio que chantent les trois anabaptistes pour vaincre l'hésitation de Jean est d'une belle couleur mélodique, ainsi que le passage suivant :

Et la couronne
Que le ciel donne
A ses élus, à ses vengeurs!

Quant à l'ensemble qui forme la conclusion du quatuor, il est plein de vigueur. Ce quatuor produirait peut-être un effet plus saisissant si les parties vives qui le composent étaient plus rapprochées les unes des autres, et si des récitatifs qui ne sont pas absolument nécessaires à l'éclaircissement de la situation ne venaient de temps à autre refroidir l'intérêt.

Le troisième acte présente le tableau le plus riant de la pièce. Il commence pourtant par un chœur vigoureux que chantent les soldats anabaptistes, traînant après eux de pauvres prisonniers qu'ils immoleraient à leur fureur, si Zacharie, leur chef, ne survenait à propos. L'air qu'il dit pour célébrer la victoire de son parti est tout à fait dans la manière de Hændel, c'est-à-dire d'une mélodie flottante et sonore. Quant à la musique du ballet, elle est ravissante d'un bout à l'autre, ainsi que le joli chœur que chantent encore les anabaptistes pendant qu'on voit filer à l'horizon les patineurs agiles. C'est aussi dans le troisième acte que se trouve un trio pour ténor et deux voix de basse qui est, selon nous, le morceau le plus complet de la partition. La situation qui donne lieu à ce trio est des plus piquantes : le comte d'Oberthal, qui a été surpris rôdant autour du camp, est conduit sous la

Digitized by Google

tente des chefs anabaptistes, où se trouvent Zacharie et Jonas. Il fait nuit, ce qui engage Oberthal, pour sauver sa vie, à se faire passer pour un néophyte qui vient embrasser la cause de l'insurrection. C'est alors que Jonas et Zacharie, assis autour d'une table couverte de brocs remplis de vin, se mettent à expliquer au comte d'Oberthal le catéchisme de la nouvelle religion. A chacune de ces étranges maximes, le comte d'Oberthal répond en frémissant : *Je le jure.* Cette morale, que nos socialistes modernes n'auraient pas désavouée, est traitée par le compositeur avec bonheur. L'ensemble qui suit est admirable de rondeur soldatesque. Lorsque Jonas, ennuyé de boire ainsi dans l'obscurité, tire un briquet de sa poche, qu'il se met à battre en chantant :

Et la flamme petille,

l'orchestre reproduit l'effet du petillement par de charmantes imitations où l'on reconnaît l'esprit et la science de M. Meyerbeer. A ce morceau succède le finale du troisième acte, qui renferme également des choses remarquables. Le récitatif dans lequel le faux prophète, reprochant à ses soldats leur insubordination, les force à se mettre à genoux pour implorer la miséricorde de Dieu, est de la plus grande beauté, ainsi que la prière en chœur qui vient après. Quant à l'hymne de triomphe que Jean de Leyde entonne d'une voix émue et puissante, c'est une phrase d'une couleur vraiment biblique, que Marcello et Hændel seraient heureux d'avoir trouvée.

C'est au quatrième acte que commence réellement l'intérêt dramatique. Au lever du rideau, la scène représente une place publique de la ville de Munster, où se promènent une foule de bourgeois qui s'entretiennent du grand événement du jour, de la prise de leur ville par les anabaptistes et du couronnement de leur chef comme roi-prophète.

Digitized by Google

L'un d'entre eux aperçoit une pauvre femme assise sur une borne, qui demande l'aumône aux passants. Elle voudrait faire dire une messe pour le repos de l'âme de son fils unique, qu'elle croit avoir été immolé par l'ordre du faux prophète. Cette pauvre femme, c'est Fidès, la mère de Jean de Leyde, qui exprime sa douleur par une romance dont la mélodie est touchante, bien qu'un peu tourmentée. Un jeune pèlerin, qui paraît accablé de fatigue, arrive lentement sur la scène où Fidès est restée seule, en proie à sa douleur. Ce pèlerin n'est autre que Berthe, la fiancée de Jean, qu'on a eu le temps d'oublier depuis le second acte, où elle a complétement disparu. Dans le duo qu'amène la reconnaissance de ces deux femmes, nous voudrions n'avoir pas à signaler un style trop fleuri et des vocalises souvent trop compliquées. C'est à des hommes tels que M. Meyerbeer qu'il appartient de résister aux caprices des virtuoses et d'imposer une volonté au goût équivoque des cantatrices.

Après cette scène où Berthe et Fidès se sont communiqué l'horreur que leur inspire le faux prophète dont on prépare l'exaltation, un incident, qu'il est difficile d'expliquer, vient encore séparer ces deux femmes, qui ont eu tant de peine à se retrouver. Un changement à vue introduit le spectateur dans la cathédrale de Munster. Une grande magnificence éclate de toutes parts : au fond de la nef, on voit s'avancer le prophète tête nue, habillé de blanc et précédé des hauts dignitaires de l'empire. Une marche symphonique de la plus grande beauté accompagne le cortége, qui pénètre dans le chœur jusqu'au maître-autel, invisible au public. C'est alors que Fidès entre dans l'église et vient s'agenouiller sur le devant de la scène. Plongée dans la prière, elle se relève tout à coup au bruit de l'orgue, des clairons et des trompettes. En entendant les voix des chœurs chanter le *Domine, salvum fac regem*

Digitized by Google

nostrum prophetam! son âme chrétienne s'indigne de tant de profanation, et elle maudit l'imposteur par une phrase de récitatif du style le plus élevé :

Grand Dieu, exauce ma prière!
Qu'errant, misérable et proscrit,
Il soit châtié sur la terre!
Que dans le ciel il soit maudit!

Ce dernier mot, répété plusieurs fois avec une énergie toujours croissante, produit un effet extraordinaire. Un chœur de jeunes enfants revêtus d'aubes blanches s'avance sur le devant de la scène en chantant une mélodie limpide et pleine de grâce.

L'orgue se tait, la cérémonie est terminée, et Jean paraît sur le haut du grand escalier qui conduit au chœur. Couvert des habits impériaux, la couronne sur la tête, Jean, qui voit une foule immense de peuple prosternée à ses pieds, commence à croire que son rêve est accompli. Il dit avec émotion : « Oui, je suis l'élu... le fils de Dieu! » A ce mot, Fidès se retourne, contemple le prophète qu'elle n'avait pas encore vu, et s'écrie avec transport : « Mon fils! » Les trois anabaptistes, un poignard à la main, s'approchent aussitôt de Jean et lui disent tout bas : « Si tu parles, elle est morte. » La situation devient pathétique. Jean veut sauver les jours de sa mère, et il est obligé de la méconnaître. « Quelle est cette femme? dit-il d'un ton indifférent. — Qui je suis? répond-elle avec indignation :

Je suis la pauvre femme
Qui t'a nourri, t'a porté dans ses bras!

La phrase musicale qui traduit ces paroles est pleine de tendresse, et nous voudrions pouvoir en dire autant de celle qui se trouve sous le vers suivant :

L'ingrat ne me reconnaît pas!

Ce qui est vraiment beau, c'est le récitatif dans lequel

Digitized by Google

Jean provoque Fidès à le désavouer en lui demandant avec anxiété : « Suis-je ton fils ? » La réponse du chœur : « Parlez ! parlez ! » est énergique et pressante, tandis que celle de la mère tremblante et indignée : « Non, tu n'es pas mon fils ! » semble contenir une double signification. Ce dialogue terminé, les masses chorales et instrumentales s'emparent du thème et achèvent avec puissance cette grande scène dramatique. Mais pourquoi donc le finale que nous venons d'analyser et qui renferme des parties si remarquables ne produit-il pas tout l'effet qu'on pourrait désirer ? C'est qu'il y manque une idée fondamentale, un motif générateur auquel on puisse rattacher les nombreux épisodes qui se succèdent. Il faut, ce nous semble, qu'un vaste tableau musical soit conçu de manière qu'en fermant les yeux l'oreille puisse suivre la passion à travers les transformations que le poëte lui fait subir ; c'est ce qu'on appelle la loi d'unité, si nécessaire aux œuvres de l'esprit humain. Nous aurions aussi à reprocher à l'orchestration de ce finale, d'ailleurs si remarquable, d'être parfois un peu recherchée. Est-il bien certain, par exemple, que le tintement de clochette qui se fait entendre dans le chœur des enfants, ainsi que l'accompagnement continu de la clarinette-basse employé pendant l'invocation de Jean, soient d'un effet sérieux et dramatique ? M. Meyerbeer comprendra nos doutes ; il en sait là-dessus bien plus que tous les critiques du monde.

Nous voilà arrivés au cinquième acte, où se dénoue la catastrophe de ce drame lugubre. Le théâtre représente un caveau dans le palais de Munster. C'est là que Fidès a été renfermée par ordre du prophète, qui, par cette mesure prudente, a voulu sauver sa mère de la vengeance des trois anabaptistes. Seule dans ce caveau, Fidès chante une cavatine d'un caractère religieux et tendre. Le duo qui suit cette cavatine entre le fils repentant et sa mère

Digitized by Google

indignée est plein de vigueur, surtout dans le passage suivant :

Va-t'en, va-t'en, tu n'es plus rien pour moi.

Cette scène, qui est la contre-partie de celle du quatrième acte, est du plus vif intérêt, et a été admirablement rendue par le compositeur. Le trio chanté par Jean, Fidès et Berthe est un délicieux nocturne qui a le tort d'être trop joli pour la situation. Enfin, l'air bachique que chante le prophète avant d'expirer sous les ruines de son palais est mélodieux et bien rhythmé. La pièce se termine par un magnifique incendie qui étouffe tous les communistes de Munster.

La physionomie générale de la nouvelle partition de M. Meyerbeer, c'est le recueillement et la grandeur. On y sent partout le souffle d'une âme vigoureuse, l'empreinte d'une intelligence élevée. Toutes les situations dramatiques indiquées par le libretto ont été saisies et rendues avec un grand bonheur par M. Meyerbeer ; et s'il y a de temps en temps des lacunes et même des longueurs dans ce drame théologique où l'amour est sacrifié à des préoccupations plus sévères, c'est que le génie positif du compositeur ne retrouve la vigueur qui lui est propre que lorsqu'il a à peindre des caractères fortement accusés, en lutte avec les réalités de la vie. Voyez, par exemple, l'admirable physionomie qu'il a su donner à Fidès, la mère de Jean. C'est là un type véritable de femme chrétienne, à la fois chaste et passionnée, qui n'a pu être créé évidemment qu'avec des souvenirs intimes et des émotions personnelles pieusement recueillis au fond du cœur. On pourrait désirer sans doute un peu plus de variété et d'abandon dans la musique du *Prophète*, dont le sujet constamment sombre fatigue parfois l'attention. On y trouve des combinaisons piquantes et ingénieuses, des accouplements de timbres dont l'effet nous semble plus curieux que dramatique.

Digitized by Google

C'est une pente dangereuse que celle qui conduit à la recherche des sonorités étranges et des modulations multipliées. Claudien et Sénèque sont infiniment plus riches en épithètes et en images compliquées que Cicéron et Virgile; et quand on ne possède pas la science et la profondeur de M. Meyerbeer, le système d'instrumentation qu'il autorise de son exemple produit la musique de M. Verdi et pis encore. En résumé, l'opéra du *Prophète* continue dignement la manière de M. Meyerbeer : cette conception est digne du maître illustre qui, entre Weber et Rossini, avait su créer déjà *Robert le Diable* et *les Huguenots*.

L'exécution du *Prophète* laisse beaucoup à désirer. Madame Castellan, qui représente la personne de Berthe, la fiancée de Jean, est tout à fait insuffisante. Sa voix pointue de *soprano-sfogato,* sa vocalisation aigrelette, ses intonations constamment douteuses gâtent l'effet de tous les morceaux qui lui sont confiés. M. Roger joue et chante le rôle du prophète d'une manière convenable. Il dit fort bien sa romance du second acte, ainsi que le beau récitatif mesuré, encadré dans le finale du quatrième; mais il succombe au troisième acte, en chantant l'hymne de triomphe que Duprez seul aurait pu dire autrefois tel que le compositeur l'a conçu. La création du rôle de Fidès, la mère de Jean, fait le plus grand honneur à madame Viardot : elle y est noble et touchante. Malheureusement sa voix de *mezzo-soprano,* un peu fatiguée et brisée en plusieurs registres, trahit quelquefois son courage. Son goût d'ailleurs n'est pas toujours irréprochable. MM. Levasseur, Gueymard et Euzet sont fort bien dans le rôle des trois anabaptistes; la voix stridente de M. Gueymard produit un effet excellent dans les morceaux d'ensemble et particulièrement dans le trio bouffe du troisième acte. Les chœurs ont fait de grands progrès. La mise en scène et les décors sont magnifiques. Le divertissement du troisième

Digitized by Google

acte est un tableau ravissant, qui suffirait pour faire courir à Paris tous les dilettanti de l'Europe.

Au milieu de la fièvre politique qui nous tourmente, il est consolant de voir un grand artiste consacrer une vie de loisirs et de nobles facultés à étendre les plaisirs de l'intelligence. Une nature moins forte et moins sérieuse que celle de M. Meyerbeer aurait pu s'endormir dans sa gloire acquise, ou bien ne livrer à la curiosité du public que des œuvres légères, qui ne seraient point le fruit de cette méditation profonde et passionnée dont les dernières œuvres de M. Meyerbeer portent l'empreinte; mais l'auteur des *Huguenots* croit à la vérité de l'art, il la poursuit avec ardeur, et, pourvu qu'il la saisisse et l'étreigne, peu lui importent le temps et les soupirs qu'elle lui a coûté. Comme M. Ingres, comme tous les artistes éminents qui ont foi dans la durée des choses vraiment belles, M. Meyerbeer se hâte lentement; il pense avec raison qu'*on fait toujours assez vite quand on fait bien*, et l'opéra du *Prophète* est un nouveau témoignage de cette ténacité puissante qui fait aujourd'hui de M. Meyerbeer le plus digne représentant de la musique dramatique en Europe.

Digitized by Google

DE LA SYMPHONIE

ET

DE LA MUSIQUE IMITATIVE

EN FRANCE.

M. F. DAVID.

Le mouvement musical qui s'accomplit sous nos yeux depuis quelques années mérite qu'on l'examine de près. L'apparition successive de formes insolites de l'art, de ces symphonies étranges qui mêlent et confondent tous les éléments de la composition, ne s'explique, comme on serait tenté de le croire d'abord, ni par l'entraînement fortuit d'un caprice individuel, ni par un engouement passager. Il faut y voir, au contraire, l'indice d'une disposition générale des esprits, la conséquence d'une évolution intellectuelle qu'il importe de caractériser en quelques mots.

On l'a dit bien souvent : c'est par la clarté des idées, par la rectitude et la promptitude de ses jugements, que la France se distingue surtout en Europe. Vive, ingénieuse et puissante dans le domaine de la réalité, et lorsqu'il s'agit d'atteindre un but défini et prochain, elle n'aime guère à s'aventurer par delà l'horizon qui borne son regard. Elle observe et voit bien ce qui est, elle déduit avec

Digitized by Google

rigueur toutes les conséquences possibles d'un principe, elle marche avec intrépidité, et quoi qu'il arrive, jusqu'au bout d'un syllogisme; mais l'enthousiasme qui déborde, la rêverie, la mélancolie, la fantaisie, tous les élans vers l'idéal, toutes les aspirations vers l'infini, la France ne les comprend pas ou les comprend peu. L'amour même, en ses divins transports, la trouve rarement disposée à s'éloigner des régions tempérées d'une galanterie plus sensuelle que morale. Aussi l'art de la France, qui brille par tant de qualités éminentes d'ordre, de clarté et de vérité logique, manque-t-il un peu de profondeur et de sensibilité féconde, que rien ne peut remplacer. Il satisfait bien plus la raison que le sentiment, il éclaire plus qu'il n'échauffe, il s'adresse moins à l'intuition du cœur qu'aux facultés réfléchies de l'esprit. Tel est, ce nous semble, le caractère général de l'art et de la littérature de notre pays, comme l'a fixé le siècle de Louis XIV : moment solennel où la France, s'étant assimilé les divers éléments dont elle s'était nourrie depuis la renaissance, se dégage des influences étrangères qui avaient cherché à la diriger, épure son goût et ses institutions, et prend enfin possession de sa personnalité. Le dix-huitième siècle révèle au génie français des voies nouvelles; il fait irruption dans cette société élégante et bien ordonnée qui, tout occupée de causeries charmantes sur Descartes, Port-Royal, sur la métaphysique, la morale et la théologie, soupçonnait à peine l'existence du monde extérieur. Ce rideau abaissé sur les charmes, la variété et la magnificence de la nature, J.-J. Rousseau le déchire; Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, madame de Staël, les révolutions de la vie sociale et les efforts de l'école moderne, achèvent de modifier le type révéré, et ouvrent à l'imagination française un champ plus vaste, avec les bénéfices et les dangers d'une liberté sans limites. L'élément lyrique a été ainsi

Digitized by Google

introduit dans notre littérature; mais le génie français (et c'est là ce qu'il faut surtout remarquer) n'a point perdu ses qualités essentielles. Il est resté amoureux de la précision, de la netteté, de l'ordre; il ne s'abandonnera jamais tout entier à ce souffle capricieux de la fantaisie que rien ne modère au delà du Rhin. C'est pour cela que, même dans ce champ si élargi, il rencontrera encore des limites; c'est pour cela que certaines formes de l'art ne pourront recevoir de lui qu'une vie artificielle, et qu'il sera conduit souvent à méconnaître les vraies conditions de certains genres exclusivement lyriques.

Qu'on nous pardonne ces considérations : nous ne sortons pas de notre sujet; car la symphonie est un de ces genres dont nous parlons, et c'est à la question même soulevée par les derniers essais de symphonie en France que nous sommes ainsi ramené. La musique française a dû passer par les mêmes vicissitudes que le génie français. Admise d'abord dans le drame comme l'humble compagne de la parole qu'elle était condamnée à suivre pas à pas, et dont elle devait donner la traduction littérale, il lui fallut disputer chacune de ses conquêtes; elle ne put arriver à son émancipation qu'en passant à travers les railleries et les sophismes des beaux esprits du dix-huitième siècle. Heureusement pour nous que Gluck et Grétry ont été inconséquents et supérieurs à la théorie qu'ils professaient, sans cela nous serions privés d'admirer leurs œuvres sublimes et charmantes. On conçoit que chez un peuple imbu de pareilles idées la musique, purement instrumentale surtout, ait eu bien de la peine à naître et à se développer. Quelques airs de violon, les sonates pour piano de Couperin et de Rameau, étaient les seuls morceaux en vogue pendant la première moitié du dix-huitième siècle. Gossec est le premier musicien français qui se soit essayé dans le genre de la symphonie; et, chose digne de remarque, sa

Digitized by Google

tentative, qui eut lieu en 1754, correspond à la première symphonie d'Haydn, qui préludait ainsi, à l'autre bout de l'Europe, à la création de l'épopée de l'art musical. L'œuvre de Gossec, qui, dans le genre particulier qui nous occupe, se compose de vingt-neuf symphonies à grand orchestre, mérite d'être étudié avec respect par la critique éclairée, désireuse de connaître les commencements d'un art qui a produit la *Symphonie pastorale*.

Si la même époque a vu naître la symphonie en France et en Allemagne, ce n'est qu'au delà du Rhin cependant que cette forme essentiellement lyrique, résultat de l'émancipation, ou, pour mieux dire, de la *sécularisation* des instruments, devait atteindre son développement suprême. Nous ne nous arrêterons ni aux petits morceaux de musique écrits dès le commencement du siècle pour viole, basse de viole, luth et théorbe, et connus sous le nom de *ricercari*, ni aux essais plus larges et plus hardis de l'Italien Sammartini : c'est à Joseph Haydn que revient la gloire d'avoir créé ce poëme de la musique instrumentale. Cinq grands épisodes qui se subdivisent en une foule d'idées secondaires composent ordinairement le cadre d'une symphonie. Une courte introduction d'une allure solennelle prépare un *allegro* qui engage et noue l'action; vient ensuite un *cantabile* suivi d'un *scherzo* plus ou moins vif, et le tout se termine par un *finale* chaleureux et imposant. Voilà le simple canevas que Haydn a rempli de beautés admirables, et dont il a su faire une merveille de l'art. Sans rien ajouter à l'ordonnance de ses parties, Mozart a donné à la symphonie un charme plus pénétrant, et Beethoven y a fait entrer le trouble et la majesté de son génie. La symphonie, comme Haydn l'a traitée, est un tableau flamand, la peinture savante d'une réalité paisible et bien ordonnée. Celle de Mozart ressemble à un paysage de Claude Lorrain avec ses horizons mélancoliques, où s'a-

Digitized by Google

percevraient de loin un beau château dans le style de la renaissance et quelque dona Elvira errante et malheureuse; celle de Beethoven à un paysage de Salvator Rosa ravagé et puissant.

Pendant que l'Allemagne portait la symphonie à un si haut degré de perfection, que devenait chez nous ce cadre trouvé par Gossec? Il faut arriver jusqu'à ces derniers temps pour trouver en France des essais vraiment sérieux de symphonie. C'est depuis une vingtaine d'années seulement que l'audition fréquente des symphonies, des quatuor et des sonates d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, l'admirable exécution de la société des concerts du Conservatoire, ont éveillé, dans le public français, le goût de la musique instrumentale, et ont évoqué quelques talents que nous allons apprécier. Nous les diviserons en deux groupes : dans l'un nous rangerons ceux qui se sont contentés de suivre avec distinction la trace lumineuse des maîtres, et dans l'autre ces génies aventureux qui ont essayé de mêler le drame à la symphonie, qui ont voulu réunir dans un même cadre la peinture des passions, les ravissements de la poésie lyrique et les caprices de l'imagination.

En tête du premier groupe des symphonistes français nous placerons M. G. Onslow. Né dans une position indépendante, vivant presque toujours dans la retraite, au sein de l'opulence et des loisirs de l'esprit, M. Onslow a étudié la musique comme un art d'agrément, propre à orner l'éducation d'un homme comme il faut, avec la ténacité d'une organisation moins sensible que réfléchie. Il apprit d'abord sous la direction de plusieurs maîtres, entre autres de Dusseck et de Cramer, mais plus encore par la lecture des chefs-d'œuvre consacrés, ces principes généraux de l'harmonie et de la composition, qui ne sont que de vaines abstractions et des jouets de la mémoire, si de très-bonne heure on n'a pas été accoutumé à les féconder par l'appli-

Digitized by Google

cation. Plus tard M. Onslow, éprouvant le besoin d'éclaircir ses idées et d'analyser de plus près les procédés de l'art d'écrire, réclama les conseils de Reicha, qui en effet le conduisit au but qu'il voulait atteindre. M. Onslow a publié plusieurs œuvres de *quintetti* fort estimés en Allemagne, en Russie, en Angleterre, mais qui en France n'auraient pu lui ouvrir les portes de l'Institut s'il n'avait eu pour appuyer sa candidature trois opéras-comiques en trois actes chacun, et qui furent représentés sans succès : *l'Alcade de la Vega,* en 1824; *le Colporteur,* en 1827, et *le Duc de Guise,* le meilleur des trois, en 1837 : car tel est le cas qu'on fait de la grande musique parmi nous, que Palestrina ne pourrait pas entrer dans une académie où siége M. Adolphe Adam [1]! Quant aux symphonies de M. Onslow, elles se recommandent par la sage ordonnance du plan, par une bonne économie des effets, et en général par des qualités de facture fort estimables. M. Onslow est un de ces hommes qui, à force d'application et d'un bon emploi de leurs facultés, arrivent à se conquérir une réputation honorable, bien qu'ils ne semblent pas appelés par la nature à briller dans un art qui exige avant tout de l'inspiration. C'est un de ces exemples encourageants qu'il faut citer aux élèves comme preuve de ce qu'on peut obtenir par le travail et l'étude des grands maîtres. Cherubini est la plus haute expression de ce genre de mérite et de la puissance des écoles.

Tout à côté de M. Onslow nous remarquons M. H. Reber, connu par des compositions légères d'une rare distinction de style, par la musique fine et vive d'un acte de ballet, *le Diable amoureux,* et surtout par des sonates, des trios, des symphonies, qui lui ont acquis l'estime des vrais connaisseurs. M. Reber est un musicien instruit, très-

[1] On sait qu'il faut avoir fait représenter au moins un opéra en un acte pour devenir membre de l'Institut.

Digitized by Google

versé dans la connaissance des chefs-d'œuvre, très-amoureux des curiosités historiques de l'art, richesses étrangères dont il se plaît à orner sa mémoire, et qui parfois trahissent sa vigilance en se mêlant à ses propres inspirations. Il a surtout étudié avec un soin particulier les vieux maîtres de l'école française, Lulli, Rameau, Couperin, dont il affecte le tour naïf et les cadences un peu vieillottes; mais la naïveté est une vierge pudique qu'un simple regard fait rougir, et qui s'effarouche de la curiosité de l'esprit, comme Psyché de celle de l'Amour. Si, pour me raconter une belle histoire d'amour où la fantaisie s'unit au sentiment dans une divine étreinte, je vous vois ouvrir un livre poudreux et froncer le sourcil, vous me glacez tout d'abord, vous êtes moins un poëte qu'un érudit ingénieux. Telle est un peu l'impression que produit sur nous le talent, d'ailleurs remarquable, de M. Reber. Sa musique est un mélange de grâce et de bonhomie, d'ingénuité et de pruderie, et il semble que l'ampleur, l'entrain, la passion et la désinvolture de la jeunesse lui fassent défaut; son orchestration rappelle la manière d'Haydn, dont elle a la clarté et la sage économie d'effets.

Nous le demandons maintenant : est-ce par M. Onslow, est-ce par M. Reber, que les conditions de la symphonie ont été vraiment comprises? Non, sans doute; ce cadre, si favorable à tous les élans du lyrisme, a été resserré par eux en des limites trop étroites. Il nous reste à examiner si le second groupe de nos symphonistes a su se rapprocher un peu plus de l'idéal fixé par Haydn et par Beethoven.

C'est M. H. Berlioz qui se présente en tête des novateurs qui ont eu la velléité d'ouvrir à l'art musical de glorieuses destinées et de le faire participer au mouvement de la société moderne. Les idées esthétiques que M. Berlioz a jetées en courant dans ses écrits, et qu'il a résumées plus tard avec plus de méthode dans son *Traité d'instru-*

Digitized by Google

mentation, en les dégageant des obscurités ambitieuses qui les accompagnent, peuvent se réduire aux points suivants : traduire, au moyen de la symphonie accompagnée de la déclamation lyrique, les diverses émotions de la nature humaine; mêler les péripéties sanglantes du drame aux extases de la contemplation, les fureurs de la passion avec les caprices charmants de la fantaisie et les langueurs divines de la rêverie; faire rire et pleurer tour à tour; confondre tous les genres dans un vaste tableau; peindre enfin le fleuve de la vie, tantôt grossi par les orages, et tantôt reflétant en ses eaux limpides les rivages enchantés qu'il traverse; reproduire par les couleurs de l'instrumentation les bruits, le scintillement et les harmonies infinies du monde extérieur. Cette théorie, à laquelle nous donnons ici une précision qu'elle n'a jamais eue dans l'esprit de M. Berlioz, on peut fort bien l'accepter en musique, pourvu que l'on en comprenne bien la signification.

Tous les arts ont commencé par l'imitation plus ou moins exacte des objets visibles et des phénomènes de la nature. C'est le procédé de l'enfance de l'esprit humain que nous pouvons encore étudier chaque jour autour de nous. La peinture, la sculpture, l'architecture et même la poésie se sont d'abord essayées à reproduire l'image grossière du monde extérieur, sans que l'artiste osât y ajouter une modification qui en altérât la vérité matérielle. Ce n'est qu'avec le temps, lorsque l'homme se fut arraché à cet étonnement naïf causé par le premier aspect de l'univers, lorsqu'il eut pris possession de lui-même et perfectionné les instruments de sa pensée, qu'il peignit la nature en épurant ses formes, en l'éclairant, en la pénétrant du souffle de sa vie intérieure. Telle est la marche qu'ont suivie tous les arts en général. La nature extérieure n'a de signification et de formes arrêtées que celles que nous lui prêtons; c'est notre œil qui en mesure la grandeur et la

Digitized by Google

revêt de ses couleurs; c'est notre oreille qui en précise la sonorité et qui forme de ses mille bruits épars un concert harmonieux; elle ne vit, elle ne respire, elle ne parle que par nous. Nous nous mirons dans ses eaux, nous nous sentons gémir dans le frémissement de ses forêts. Elle réfléchit notre image; elle est la confidente de nos peines et de nos désirs; elle rit et pleure avec nous; elle est l'écho de notre âme; aussi change-t-elle d'aspect et de forme avec la disposition morale où nous nous trouvons. Je ne sais plus dans quel conte d'Hoffmann le diable, déguisé sous la figure humaine et se tenant derrière un artiste qu'il regarde peindre un paysage, lui dit : « Mon ami, vous êtes amoureux. — A quoi voyez-vous cela? — A la manière dont vous peignez ces arbres, car vous ne les verriez pas ainsi si vous n'étiez pas amoureux. » Le monde extérieur n'est donc que le symbole de la vie que nous lui communiquons, que le milieu matériel qui réfléchit la passion, le théâtre où s'accomplissent les catastrophes de l'âme. C'est ainsi qu'ont pensé tous les vrais philosophes et tous les grands artistes. Que la science fouille avec son scalpel dans les entrailles de la matière pour y chercher le secret de Dieu, à la bonne heure; mais que les arts comme les muses se tiennent au sommet de la colline, qu'ils chantent le cœur humain, ce qu'il croit voir et ce qu'il croit entendre à travers les sentiments qui l'agitent.

Ceci est vrai surtout dans la musique, dont les moyens d'imitation sont si bornés. Elle a pourtant subi la loi commune et a commencé aussi par payer un tribut à cette curiosité des sens, qui est le caractère de l'enfance. Dès la fin du quatorzième siècle, alors que le rhythme se dégage à peine du milieu des grosses notes du plain-chant, on essaye déjà de reproduire quelques phénomènes sonores de la nature matérielle. Dans les madrigaux du seizième siècle, on trouve souvent des imitations grossières du mur-

Digitized by Google

mure des ruisseaux, du gazouillement des oiseaux et du sifflement du vent à travers les arbres; ces imitations persistent jusque dans les cantates de Scarlatti et de Porpora. Avec les progrès de l'instrumentation et les ressources puissantes de l'orchestre s'accrurent aussi les prétentions de la musique pittoresque. Les compositeurs s'appliquèrent à l'envi à reproduire le bruit du tonnerre et du canon, le cri de certains animaux, le chant des oiseaux, le murmure des eaux, etc. On trouve des imitations de ce genre, souvent très-naïves, dans les opéras de Claude Monteverde et de ses successeurs, dans ceux de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Grétry et dans toutes les grandes partitions modernes. Enfin, dans presque toutes les symphonies connues, dans une foule de morceaux pour l'orgue, pour le piano ou pour tout autre instrument, il y a des passages plus ou moins longs de musique imitative. Parmi les œuvres capitales où l'imitation des phénomènes matériels par la musique se développe sur de grandes proportions, nous citerons *la Création* et *les Saisons* d'Haydn, l'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul, la *Symphonie héroïque* et surtout la *Symphonie pastorale* de Beethoven, cantique de grâce qui semble célébrer l'hyménée de l'esprit humain et de la nature, si longtemps désunis par l'austérité du spiritualisme chrétien.

Mais, hâtons-nous de le dire, l'imitation de quelques phénomènes de la nature matérielle ne doit occuper qu'une très-petite place dans un art destiné avant tout à toucher le cœur et à frapper l'imagination. Ce n'est qu'un simple accessoire de mise en scène sur lequel il ne faut pas trop insister. La musique, *cette arithmétique secrète de l'âme,* comme Leibnitz l'a définie après Pythagore [1], doit éviter les détails minutieux qui pourraient l'avilir et montrer son

[1] *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.* Leib., *in Epist.*, ch. VI.

Digitized by Google

impuissance. Elle doit se contenter d'être le langage mystérieux et sublime du sentiment.

Swift, qui s'est moqué de tant de choses, n'a pas oublié de se moquer aussi de la musique imitative. Il fit les paroles d'une cantate qu'il envoya à son ami le docteur Ecclin, pour qu'il la mît en musique, en lui recommandant de bien imiter le *trot*, l'*amble*, le *reniflement*, le *galop* de Pégase. C'est ce que M. Berlioz a tenté de faire aussi de nos jours dans son drame-symphonie de *Faust*, la dernière de ses productions et la seule dont nous nous proposions de dire ici quelques mots. Il y a déjà très-longtemps que M. Berlioz s'est épris d'une passion malheureuse pour la grande conception de Gœthe; car la partition qu'il nous a fait entendre sur ce sujet, et qu'il a eu la modestie de nous donner comme une inspiration fraîchement éclose, est composée et même gravée depuis une quinzaine d'années. Elle fit, lors de sa première apparition, si peu d'effet sur les élus conviés à l'entendre, que M. Berlioz a sans doute pensé qu'il n'y avait aucun inconvénient à la reproduire en 1847 comme la dernière création de sa muse. Cette fois encore l'intelligence du public est restée rebelle : devant un nombreux auditoire la symphonie de *Faust* n'a pas été plus heureuse que *Benvenuto Cellini*, que la messe de *Requiem*. Les beautés cachées de cette grande musique ne se sont révélées qu'à un petit nombre d'initiés.

Le livret de *la Damnation de Faust* est divisé en quatre parties. Dans la première, Faust se promène tout seul, en méditant, dans une plaine de la Hongrie. Pourquoi va-t-il méditer en Hongrie, pays dont il n'est pas plus question dans la légende que dans le drame de Gœthe? C'est que M. Berlioz avait besoin d'utiliser une idée musicale qu'il a trouvée dans ses voyages, et qui est très-connue en Hongrie sous le nom de *Marche de Rakoczy*. Dans la deuxième

Digitized by Google

partie, Faust, retiré dans son cabinet, y médite encore tout seul sur les vicissitudes de la destinée humaine. Son inséparable ami Méphistophélès vient le surprendre, et, après avoir conclu le pacte fatal, ils partent au galop et se mettent à voyager à travers l'Allemagne. Ils s'arrêtent pendant quelque temps dans la ville de Leipsick pour entendre raconter l'histoire d'une puce merveilleuse. Dans la troisième partie, on voit naître et se développer l'amour de Faust et de Marguerite; dans la quatrième enfin, le drame se dénoue par la mort de l'une et par la damnation de l'autre.

Quelles que soient les imperfections de ce livret, on y remarque pourtant assez de situations contrastées et d'éléments dramatiques pour inspirer un compositeur qui aurait eu des idées et qui aurait su les exprimer; mais si d'un côté M. Berlioz ne trouve presque toujours, au lieu d'idées, que des chants inintelligibles, de l'autre, il ne s'est pas donné la peine d'étudier suffisamment les procédés de l'art d'écrire; car, lorsqu'un heureux hasard le conduit sur la trace de la moindre mélodie, il la gaspille aussitôt par son inexpérience des lois essentielles de toute composition musicale. Jamais il ne dit clairement ce qu'il veut dire, jamais il n'achève d'une manière satisfaisante la proposition commencée. Les efforts incroyables qu'il est obligé de faire pour articuler les vagues aperçus de son imagination l'exaltent et lui persuadent qu'il a fait merveille. Le froid accueil qu'il reçoit du public et des bons juges de l'art, loin de dissiper son erreur, ne fait que l'exciter à la résistance. Faute d'idées, il se jette dans les exagérations de la sonorité; il s'en prend aux éléments intimes du langage musical, au rhythme, à la carrure des phrases, à la périodicité des cadences, dont il bouleverse l'économie logique, si nécessaire à toute œuvre qui veut intéresser l'esprit humain.

Si cette étrange composition échappe à l'analyse, quelques morceaux du moins méritent une attention particu-

Digitized by Google

lière. Au début de la première partie, Faust, se promenant dans une vaste plaine de la Hongrie, exprime les émotions qu'éveille en lui le spectacle des sereines beautés de la nature. Dans le morceau de symphonie qui succède à ce récitatif, dénué de caractère, M. Berlioz a essayé de reproduire les divers phénomènes du monde extérieur, et de colorer par l'instrumentation le dessin que lui traçait la poésie; mais la science lui a fait défaut : en visant à l'imitation fidèle de la réalité, il s'est appesanti sur des détails puérils, il a écrit une confuse ébauche sur le sujet qui avait inspiré à Beethoven la *Symphonie pastorale*. Nous aimons infiniment mieux la danse des paysans, ronde en chœur d'une tournure mélodique assez agréable. Il y a de la vigueur et de la plénitude dans l'explosion de la joie commune; seulement le morceau est trop court, et on y voudrait une prolongation de cadence qui le ferait mieux goûter. Quant à la marche hongroise qui termine la première partie, et dont le thème n'est pas de l'invention de M. Berlioz, c'est un déchaînement effroyable de tous les instruments et de tous les timbres sur un rhythme fortement accusé. L'idée principale est mal préparée, mal conduite, et revient trop souvent; la *stretta* qui en forme la péroraison, par l'amoncellement monstrueux des bruits les plus étranges, réveille l'idée de la marche tumultueuse d'une horde de barbares. Que cela est loin pourtant de la marche turque des *Ruines d'Athènes* de Beethoven !

Un chœur de chrétiens chantant l'hymne de Pâques ouvre la seconde partie. Ici, comme partout où il s'agit de développer un motif par des nuances délicates, M. Berlioz est resté court, et on ne peut louer que sa bonne volonté; mais ce qui nous a fort étonné, c'est de voir un compositeur si épris du fantastique échouer complétement dans les fameuses chansons du *Rat* et de la *Puce*. Cela manque de rondeur, d'entrain et de gaieté, et M. Berlioz a perdu une

Digitized by Google

belle occasion de nous donner une fois pour toutes le sublime du grotesque. Il a été beaucoup plus heureux dans le morceau symphonique destiné à peindre le *balancement des esprits de l'air* évoqués par Méphistophélès autour de Faust endormi. Il y a dans ce passage des détails charmants, et les sons expirants de la harpe qui le terminent invitent doucement à la rêverie. Quel dommage que l'idée mélodique qui supporte ces jolies arabesques d'instrumentation soit empruntée à un chœur de la *Nina* de Paesiello : *Dormi, o cara!* — Nous passerons vite sur la troisième partie, où il n'y a d'un peu supportable que quelques mesures d'un menuet dansé par les sylphes devant la porte de Marguerite, et le mouvement d'orchestre qui exprime l'agitation de Faust pénétrant dans la chambre de sa bien-aimée pendant la nuit. Rien de plus étrange que la chanson du *Roi de Thulé*, constamment écrite dans les notes les plus élevées et les plus criardes de la voix de soprano et dans un rhythme haché, qui fait de la langue française une langue toute particulière à M. Berlioz.

La quatrième et dernière partie commence par cette fameuse ballade de Marguerite, que la poésie de Gœthe et la musique de Schubert ont rendue immortelle et populaire. La ballade de M. Berlioz ne méritera jamais ni cet excès d'honneur ni cette indignité. La critique peut citer le premier couplet, fort bien préparé par une ritournelle que chante le cor anglais : elle doit renoncer à parler du reste. Le drame se termine dignement par un galop infernal, où le compositeur a voulu imiter très-sérieusement *le bruit de deux chevaux noirs emportant à travers l'espace* Faust et son créancier Méphistophélès.

Telle est cette composition où M. Berlioz a défiguré l'une des plus grandes conceptions de la poésie moderne. Il n'a rien compris à ce drame de l'esprit et du sentiment, où Faust, poussé au délire par l'orgueil de la science et l'iso-

Digitized by Google

lement d'une raison superbe, ne trouve un instant de bonheur qu'en reposant sa tête enflammée sur le cœur chaste et pur de Marguerite. Il a transformé cette fille adorable, cet idéal de l'amour, de la pudeur et de la mélancolie, en une vulgaire héroïne, qui divulgue le secret de son âme en s'abandonnant à toutes les exagérations du mélodrame. M. Berlioz a pris au sérieux quelques puérilités excentriques que le poëte a semées çà et là au fond de son tableau, pour mieux faire ressortir la couleur de la société allemande au seizième siècle, où s'accomplissent les événements de sa *divine comédie*. Rarement l'alliance du drame et de la symphonie a été plus malheureuse. Non-seulement M. Berlioz ignore l'art d'écrire pour la voix humaine, mais son orchestration même n'est qu'un amas de curiosités sonores sans corps et sans développement.

La manière et les défauts de M. Berlioz ont trouvé, comme on devait s'y attendre, d'ardents imitateurs. Nous citerons M. J. M. Josse, qui a fait exécuter un *oratorio* fantastique en quatre parties, intitulé *l'Ermite* ou *la Tentation*, œuvre que recommandent quelques morceaux estimables; M. Douay, dont la symphonie fantastique sur *la Chasse royale de Henri IV* faisait augurer mieux que la *Trilogie musicale* sur *Jeanne d'Arc*, qu'il nous a fait entendre dernièrement; M. L. Lacombe, qui a révélé quelques-unes des qualités du compositeur dans sa symphonie dramatique de *Manfred;* enfin, M. Félicien David, dont la bruyante popularité mérite une appréciation plus sérieuse.

Ainsi qu'une foule d'artistes de ce temps-ci, M. F. David a longtemps tâtonné et cherché sa voie. Des productions légères, des chœurs, des hymnes, des morceaux de musique instrumentale composés pour les saint-simoniens, dont il avait embrassé les idées, avaient recommandé son nom auprès de ses amis et d'un petit nombre d'amateurs, lorsque les vicissitudes d'une existence pénible et mal

Digitized by Google

assise le conduisirent en Égypte. Là, frappé par les magnificences d'une riche nature, aidé par les conseils d'un ami, M. Colin, il conçut le projet d'une petite épopée dans laquelle il pourrait encadrer les idées musicales qui fermentaient vaguement dans son imagination, et aussi quelques mélodies populaires qu'il avait recueillies et dont le caractère étrange l'avait séduit. Une caravane traversant l'immensité du désert, avec toutes les péripéties qui peuvent animer un voyage si long et si périlleux, lui parut un sujet propre à inspirer sa muse et à la faire bien accueillir du public parisien. Telle est l'origine de la composition qui valut tout à coup à M. F. David une célébrité séduisante et bien dangereuse.

L'ode-symphonie du *Désert* commence par un sourd murmure des instruments à cordes, par une longue tenue d'orchestre destinée à exprimer l'idée de l'infini telle que l'éveille en nous l'aspect d'une plaine immense. Quelques vers déclamés sur cette basse fondamentale servent à préciser l'intention du compositeur. Ensuite la caravane tout entière chante une prière en chœur dont les voix sont groupées avec beaucoup de goût sur cette même pédale qui se prolonge et persiste comme la pensée principale du poëme :

Quel est ce point noir dans l'espace
Qui se montre et fuit tour à tour?
A l'horizon la caravane passe...

A cette strophe, encore déclamée, un peu à la manière antique, par un coryphée qui semble la personnification du poëte faisant intervenir un peu trop complaisamment sa fantaisie au milieu de l'action dramatique, succède un morceau de symphonie très-gracieux, où la flûte, la clarinette et le hautbois se jouent et dialoguent entre eux comme des sylphes amoureux; la caravane ensuite reprend sa marche en chantant. Une nouvelle strophe déclamée par le coryphée avertit l'auditeur de l'approche du simoun, vent

Digitized by Google

impétueux et brûlant qui plane bientôt au-dessus du désert et y soulève un tourbillon de sable. Pour peindre cette convulsion de la nature et le trouble qu'elle jette dans l'esprit des voyageurs dont on entend au loin les cris, le compositeur a réuni toutes ses forces, et il a fait un morceau distingué mais un peu court, dépourvu de cette variété d'épisodes et de cette instrumentation puissante qui font de l'orage de la *Symphonie pastorale* une merveille de l'art. L'ouragan une fois passé, on entend de nouveau le chœur, dont les derniers accords expirants terminent la première partie.

Au milieu de l'obscurité sereine qui enveloppe le désert, la caravane s'arrête épuisée. Une voix solitaire exprime le bonheur commun en chantant un hymne à la nuit. C'est une mélodie suave accompagnée avec un goût vraiment exquis. Sur un dessin de basse continue qui la suit incessamment comme une ombre qu'elle projette, la flûte, la clarinette et le hautbois exhalent tour à tour de charmantes imitations qui vous pénètrent d'une voluptueuse langueur. Nous ne dirons rien de la *Fantasia* arabe, dont le caractère étrange et la tonalité douteuse accusent l'origine parfaitement orientale; mais la *Danse des almées,* qui vient après, est un morceau de symphonie rempli de coquetterie et de très-jolis détails. On y remarque surtout une double gamme ascendante et descendante, faite à la tierce par le hautbois et la clarinette, qui réveille l'idée d'une spirale lumineuse traversant l'horizon, d'un feu de Bengale sillonnant une nuit obscure. La *Rêverie du soir,* dont le motif n'appartient pas à M. F. David, est une mélodie douce et flottante qui termine assez heureusement la seconde partie.

La troisième et dernière partie commence par le *Lever de l'aurore,* morceau de symphonie imitative dont on a beaucoup trop vanté le mérite et la nouveauté. Les violons armés de sourdines attaquent sur les sons les plus élevés

Digitized by Google

de leur échelle un *trémolo* presque imperceptible qui agite l'air comme un essaim de papillons qui voltigent. Au-dessus de ce *trémolo*, dont l'intensité s'accroît progressivement, les instruments à vent jettent çà et là quelques notes plaintives, comme dans le tableau de Guerchin on voit l'Aurore parsemer la terre de fleurs matinales. Peu à peu et tour à tour les violons se débarrassent de leurs sourdines, et l'orchestre s'ébranle en un *tutti* puissant qui enivre l'oreille d'une sonorité éclatante. Cette progression, qui ne dure que *trente-cinq mesures*, fait assez bien comprendre l'apparition instantanée de la lumière dans les pays du Midi; mais c'est ici qu'on peut aussi apprécier la stérilité de la musique imitative, lorsqu'elle n'est pas le retentissement extérieur d'une émotion de l'âme, l'écho matériel de la vie qui nous agite. On reste froid après avoir entendu cette curiosité instrumentale, parce qu'aucun sentiment ne la prépare et ne l'amène; tandis que, dans le premier acte du *Moïse* de Rossini, on jette un cri de joie à l'apparition de cette belle modulation qui accompagne le retour tant désiré de la clarté des cieux.

Après cette peinture musicale de l'aurore, il n'y a plus que le *Chant du muezzin* avec des paroles arabes et quelques chœurs qu'on a déjà entendus dans la première et la seconde partie.

Lorsqu'on exécuta pour la première fois à Paris l'ode-symphonie du *Désert*, la critique sans principes, qui vit au jour le jour, fut prise au dépourvu et perdit tout à fait contenance. Il y eut un concert d'éloges les uns plus extravagants que les autres, et on s'oublia jusqu'au point de rapprocher le nom de F. David de ceux de Mozart, de Beethoven et de Rossini. On n'aurait pas fait un plus grand outrage à la raison et à la vérité, en disant que le poëte qui a raconté l'histoire touchante de *Marie* est l'égal d'Homère, ou que le peintre d'un joli

Digitized by Google

tableau de genre peut être comparé au génie vigoureux qui a tracé l'épopée du *Jugement dernier*. Quelques rares esprits protestèrent seuls contre l'engouement général, et apprécièrent avec plus de mesure l'œuvre et le talent de M. F. David. Des idées un peu courtes, mais gracieuses et accompagnées avec beaucoup de goût; une imagination douce et rêveuse, aimant à réfléchir les images riantes de la nature; de la fantaisie sans effort, quelques mélodies originales recueillies avec discernement et fort bien rattachées au cadre principal, la nouveauté du sujet parfaitement en harmonie avec les facultés du compositeur; une instrumentation facile, claire, ingénieuse, sobre de ces effets grossiers et ambitieux qu'on rencontre si souvent dans les symphonies de M. Berlioz : telles sont les qualités qui ont fait le succès de l'œuvre de M. F. David. Mais dans ce paysage charmant, dans cette fraîche oasis que la magie du poëte a fait surgir au milieu du désert, on respire je ne sais quelle langueur monotone qui accuse un musicien d'une nature bornée, quoique délicate, peu féconde et presque impuissante à exprimer l'énergie et la variété des sentiments dramatiques.

L'accueil que reçut, un an après *le Désert*, la symphonie dramatique de *Moïse* put éclairer M. F. David sur la véritable portée de son talent. Égaré par son succès, qui pourtant avait reçu plus d'une atteinte dans ses voyages à travers l'Allemagne et l'Italie, il s'attaqua à l'un des plus grands sujets que puisse choisir un artiste. Son *Moïse*, qui ne fut exécuté qu'une seule fois à l'Opéra, au milieu d'une assemblée triste et silencieuse, compromit sa réputation, même aux yeux de ses admirateurs effrénés. L'ode-symphonie de *Christophe Colomb* a-t-elle montré le talent de M. David sous un aspect nouveau? C'est ce qu'il nous reste à examiner.

La symphonie dramatique de *Christophe Colomb* est

Digitized by Google

divisée en quatre parties intitulées : *le Départ, une Nuit des tropiques, la Révolte, le Nouveau Monde.* Après quelques mesures insignifiantes d'introduction, l'orchestre frappe une pédale inférieure, procédé déjà employé dans *le Désert.* Sur cette pédale un coryphée déclame une invocation à l'Océan, puis le drame commence. Prêt à s'embarquer pour son glorieux voyage, l'âme remplie de la grandeur de sa mission, Colomb, seul, en face de la mer, exprime les vagues espérances de son génie en chantant un air des plus médiocres. Le dialogue qui suit entre Colomb et le chœur des matelots n'est pas mieux réussi ; le duo entre deux jeunes amants que le voyage va séparer pour jamais peut-être ne se recommande que par quelques détails d'accompagnement, et, dans toute cette première partie il n'y a d'un peu remarquable que le morceau de symphonie qui annonce le départ de la flotte. Il débute par un *crescendo* vigoureux des instruments à cordes, auxquels vient se mêler la voix héroïque des trompettes. Au-dessus d'un *trémolo* strident que frappent les violons, comme dans *le Lever de l'aurore,* on entend les sons perçants de petite flûte, et, à l'extrémité opposée, des coups périodiques et sourds qui imitent le fracas du canon et qui s'éteignent dans le lointain. Cet effet ne manquerait pas de grandeur s'il était mieux préparé, plus varié d'incidents mélodiques et moins court.

La seconde partie s'ouvre par un morceau symphonique d'un caractère doux et charmant, qui dispose l'âme à se laisser bercer par la rêverie et la brise des mers. Un jeune mousse profite des loisirs que lui laisse le calme de la nature et la sérénité de la nuit pour chanter une mélodie naïve mais un peu courte, qui ressemble à un vieux noël. L'orchestre reprend aussitôt après et s'efforce de peindre à l'imagination le murmure lointain de certains génies mystérieux qui surgissent, étonnés, au milieu de l'Océan. Ce

Digitized by Google

morceau de musique pittoresque n'est pas heureux; et le chœur de matelots qui en forme le complément, écrit en harmonie plaquée, comme tous ceux qui sont dans la partition du *Désert*, n'a rien de saillant, si ce n'est de jolis détails d'accompagnement. On y remarque surtout une fine arabesque modulée par le hautbois, qui réveille l'idée de ces vocalises légères que l'alouette jette dans l'espace, lorsqu'elle se balance au-dessus du nid qui contient sa couvée. *Le Quart* est une romance assez triste et monotone que chante l'un des matelots, et qui, loin de refléter le ciel bleu de l'Espagne et la limpidité des mers où se baigne le soleil, ressemble à un cantique de la basse Bretagne. La ballade des mariniers et les chœurs qui suivent manquent également d'intérêt et de nouveauté; ils reproduisent, en les affaiblissant, les tournures mélodiques et les formes d'accompagnement dont l'auteur a fait un si grand usage dans la symphonie du *Désert*.

Il n'y a qu'une opinion sur l'extrême faiblesse de la troisième partie, qui renferme pourtant la seule situation vraiment dramatique de cette étrange composition. On ne saurait rien imaginer de plus pauvre et de plus terne que le chœur de la révolte de l'équipage; que les récitatifs et l'air que chante Colomb pour apaiser ces hommes indociles et grossiers qui peuvent l'arrêter tout court dans son voyage miraculeux. Il n'est pas besoin de se rappeler comment Spontini a traité, dans son *Fernand Cortez*, une scène à peu près semblable, pour trouver la musique de M. F. David d'une déplorable médiocrité. Quelles belles pages de musique épique eût pu écrire sur le monologue de Colomb, s'adressant à son génie au milieu du silence de la nuit et de l'Océan, un compositeur doué de cette vigueur, de cette variété d'inspiration qui manquent à l'auteur du *Désert!*

C'est dans la quatrième et dernière partie, intitulée *le Nouveau Monde*, que se trouvent les choses les plus

Digitized by Google

agréables de l'œuvre de M. David. On aborde la terre nouvelle avec d'autant plus de plaisir, qu'on a trouvé la traversée bien longue. Quelques vers déclamés sur la tenue d'orchestre habituelle, dont il nous semble que M. F. David abuse un peu, sont immédiatement traduits et commentés par un morceau de symphonie tout à fait charmant. Les instruments à vent dialoguent entre eux au-dessus d'une basse qui les accompagne en murmurant; ils semblent se réjouir et babiller comme une troupe d'oiseaux dans un riche verger. De jolies imitations qui se détachent apportent à l'oreille comme une brise odorante d'une terre prédestinée. La *Danse des sauvages*, qui vient après un chœur insignifiant, et dont la mélodie originale n'est pas de M. F. David, si nous sommes bien informé, est orchestrée avec infiniment de goût et de talent. Les violons, voilés de sourdines, dessinent le thème, pendant que les basses marquent les temps forts et les notes réelles de l'harmonie. La petite flûte et la clarinette s'agacent et luttent en propos élégants, comme deux bergers dans une églogue de Virgile. C'est délicat. L'élégie que chante une pauvre Indienne autour du berceau de son enfant est une mélodie suave, bien qu'un peu courte, empreinte d'une mélancolie sereine qui touche. Enfin une chaleureuse allocution de Christophe Colomb à ses compagnons indociles termine la symphonie.

L'ode-symphonie de *Christophe Colomb* est très-inférieure à celle du *Désert*, dont elle n'a pas le charme et l'unité piquante; elle en reproduit les meilleures inspirations sans les rajeunir par des formes nouvelles et plus savantes. On y trouve les mêmes qualités amoindries par leur dispersion dans un cadre trop vaste pour les forces de l'auteur; on y trouve aussi la même impuissance à peindre l'énergie des passions dramatiques. Les idées musicales de M. F. David ne sont ni grandes, ni très-nombreuses, ni

Digitized by Google

variées. La grâce continuelle et un peu mignarde de ses mélodies finit à la longue par vous affadir le cœur, et sa rêverie, par trop prolongée, se change en un demi-sommeil qui alourdit la paupière et l'esprit. M. F. David n'est pas un grand compositeur; c'est un musicien agréable, une nature heureusement douée, qui, en fouillant un beau jour dans les souvenirs intimes de sa vie inquiète, a trouvé, comme certaines femmes du monde élégant, les éléments d'une histoire intéressante, d'un joli roman qu'il a raconté au public avec un charme infini et un vrai talent. Mais en fera-t-il deux?

Que faut-il conclure maintenant des efforts honorables de M. Onslow et de M. Reber, ainsi que des tentatives plus ambitieuses de M. Berlioz et de M. F. David? Que nous ne possédons pas encore une œuvre symphonique digne d'être opposée aux chefs-d'œuvre de l'école allemande; mais que les progrès de l'éducation musicale, notre goût moins timoré, notre sensibilité plus exquise, nous disposent à bien accueillir le premier grand artiste qui saura féconder de son génie cette forme admirable de la musique instrumentale. Quant à l'ode-symphonie, ce composé étrange de mille éléments divers qui se succèdent sans se fondre dans un tout harmonieux, où le récit épique coudoie incessamment le drame sans jamais le pénétrer, c'est une forme bâtarde qui ne prendra jamais rang dans la poétique de l'art. La musique imitative, que ce genre faux tend à développer outre mesure, doit rester le simple accessoire de l'action dramatique. Avez-vous de la tendresse et de la gaieté, faites des opéras-comiques comme Hérold et M. Auber. Vous sentez-vous entraîné vers la grandeur lyrique et la passion, écrivez des tragédies comme *Guillaume Tell* ou *Robert le Diable*. Aimez-vous mieux la musique purement instrumentale, composez des sonates, des quatuor, des quintetti, des symphonies comme Haydn, Mozart, Beetho-

Digitized by Google

ven, même comme Mendelssohn, le digne élève de ces grands maîtres. La France vous écoute, car son éducation est faite; mais la symphonie dramatique, où Beethoven n'a pu réussir, doit disparaître comme un compromis inutile devant la liberté complétement conquise.

Digitized by Google

RUBINI.

L'un des chanteurs italiens les plus populaires et les plus admirés de l'Europe, Rubini, est mort à Romano, village près de Bergame, le 2 mars 1854. Retiré du théâtre depuis l'année 1845, il se reposait de ses longues fatigues dans une villa somptueuse qu'il avait édifiée aux sons de sa lyre, comme le fils de Jupiter, Amphion, avait construit jadis la ville de Thèbes, lorsque la mort est venue le surprendre âgé à peine de soixante et un ans. Comme tous les grands artistes qui ont vivement excité l'enthousiasme du public, Rubini a été le sujet d'un grand nombre d'historiettes et d'anecdotes apocryphes, d'où il est fort difficile d'extraire cette vérité aimable qui seule est digne d'intéresser les esprits cultivés. Nous essayerons cependant de choisir quelques faits précis de la vie de ce virtuose célèbre, qui laissera une trace ineffaçable dans l'histoire de l'art de chanter au dix-neuvième siècle.

Giam-Battista Rubini était né au mois de mai 1793 dans le village de Romano, près de Bergame. Fils d'un pauvre messager chargé de famille, Rubini fut d'abord destiné à être humble tailleur. Placé en apprentissage dans un atelier de Bergame, il était un jour accroupi sur un établi et chantait comme un bienheureux, lorsque passa dans la rue un dilettante qui écouta d'une oreille surprise cette voix d'adolescent déjà timbrée et pleine de charme. Le dilettante s'approche du jeune ouvrier, le questionne sur sa famille,

Digitized by Google

va trouver son père et le décide à mettre son fils dans une maîtrise, où il est resté jusqu'à l'âge de dix-huit ans.

Nous passons une foule d'épisodes plus ou moins vraisemblables et piquants, qui paraissent avoir exercé la fantaisie des biographes, pour dire tout simplement que l'admirable artiste qui a étonné l'Europe a commencé sa carrière dramatique en chantant dans les chœurs. Sur une vieille affiche du théâtre de la Scala à Milan de l'année 1812, que Rubini avait conservée et fait encadrer précieusement, on voit son nom figurer parmi les *seconds ténors du chœur*. Ses appointements étaient alors de quarante sous par soirée. Pouvait-il prévoir qu'il laisserait un jour une fortune de plus de trois millions? Deux ans après cette obscure apparition au théâtre de la Scala, Rubini s'engagea dans une troupe de chanteurs ambulants, comme il y en a tant en Italie, et fit ses premiers débuts dans le rôle d'Argirio de *Tancredi*, de Rossini, qui venait d'être représenté à Venise avec un immense succès. Rubini avait alors vingt et un ans, et la cantatrice qui jouait Aménaïde, fille du roi de Syracuse Argire, en avait au moins cinquante. La fortune n'ayant pas répondu aux efforts de l'*impresario*, celui-ci eut l'étrange idée de transformer sa troupe de chanteurs en une compagnie de danseurs. Il leur fit étudier tant bien que mal un ballet alors fort en vogue, *I Molinari* (les meuniers), dont les répétitions eurent lieu dans un pré, sur la lisière d'un bois. A la représentation, qui se fit dans une bourgade dont l'histoire n'a pas conservé le nom, le public se souleva en masse contre ces pauvres *ballerini* improvisés, qui durent passer la nuit enfermés dans le théâtre pour échapper au danger d'être lapidés. Rubini se plaisait à raconter cet épisode burlesque de sa brillante carrière.

Après d'autres tentatives plus ou moins heureuses, Rubini fut engagé à Brescia pour le carnaval de l'année 1815.

Digitized by Google

Le succès qu'il obtint dans cette ville déjà importante lui valut d'être appelé à Venise au théâtre *San-Mosè*, et puis enfin à Naples, où il débuta au théâtre *de' Fiorentini*. C'est dans cette grande ville que Rubini, sous la direction de son compatriote Nozzari, qui lui donna de si bons conseils, fixa l'attention de l'Italie et vit commencer sa grande renommée. Engagé par Barbaja pour un grand nombre d'années, il dut rester longtemps sous la tutelle de ce trafiquant, qui ne le cédait qu'à beaux deniers comptants aux villes qui désiraient sa possession. C'est ainsi qu'après avoir été successivement à Palerme, à Rome, où il excita l'enthousiasme dans *la Gazza ladra*, Rubini se rendit à Vienne en 1824. Beethoven, qui l'entendit alors, fit mettre pour lui des paroles italiennes à son admirable élégie d'*Adélaïde*, que Rubini a popularisée en Europe.

Ce fut en 1825 que ce grand chanteur vint à Paris pour la première fois. Il débuta au Théâtre-Italien le 6 octobre par le rôle de Ramiro de *la Cenerentola*, avec un immense succès. De retour en Italie, où Barbaja le rappelait, il dut y rester jusqu'en 1831, où il recouvra entièrement son indépendance. Il revint alors à Paris, qu'il n'a plus quitté qu'en 1842, alternant avec Londres, où il chantait pendant la saison d'été. En 1842, Rubini, au comble de la gloire, quitta Paris et Londres, et, comme nous dirions aujourd'hui, le monde occidental pour aller à Saint-Pétersbourg, où il est resté jusqu'en 1845. Agé alors de cinquante-sept ans, chargé d'honneurs et de richesses, il se retira dans la villa magnifique qu'il avait édifiée au lieu même de sa naissance, et c'est là qu'il est mort, laissant une fortune de plus de trois millions.

Rubini était un homme simple, doux et bon, dont l'instruction modeste ne s'élevait guère au-dessus des premiers éléments; son éducation musicale n'était pas plus avancée, car il lui fallait le secours d'un accompagnateur pour dé-

Digitized by Google

chiffrer la moindre *canzonetta*. Doué d'une vive sensibilité, d'une grande mémoire et de cet instinct merveilleux qui supplée à la connaissance, mais que la connaissance ne peut jamais remplacer, Rubini a été l'un des plus admirables chanteurs de notre temps, un mélange d'improvisateur et d'imitateur patient dont il importe de bien saisir la physionomie.

Les ténors qui ont acquis assez de célébrité pour laisser un nom dans l'histoire ne sont pas très-nombreux. Avant la naissance du drame lyrique et jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, ce sont les sopranistes et les *prime donne* qui régnaient presque sans partage dans l'opéra italien, dans la chapelle des princes et des communautés religieuses. On n'a commencé à écrire pour la voix de ténor qu'assez tard, et le premier qui se soit signalé comme ténoriste de mérite est un nommé Buzzolini, qui était chanteur de la chambre du duc de Mantoue vers la fin du dix-septième siècle. Dans le siècle suivant, les ténors commencent à figurer avec avantage à côté des sopranistes les plus prestigieux, et les compositeurs leur consacrent des rôles assez importants, particulièrement dans les opéras bouffes. Parmi les ténoristes célèbres du dix-huitième siècle, on peut signaler Ettori, qui fut longtemps au service du prince palatin, et qui chantait à Padoue en 1770 avec un très-grand succès; Balino, qui fut élève de Pistocchi, et qui est mort à Lisbonne en 1760; Rauzzini, qui fut à la fois un chanteur célèbre et un compositeur distingué, et qui est mort à Bath, en Angleterre, en 1810; Raff, né à Gelsdorf, dans le duché de Juliers, élève de Pistocchi, et le plus grand chanteur qu'ait produit l'Allemagne au dix-huitième siècle; Davide père, une des voix les plus étonnantes qui aient existé, chanteur admirable et puissant qui partagea avec son contemporain Ansani l'admiration de l'Italie; Mandini, chanteur exquis, qui faisait partie de la troupe italienne qui vint

Digitized by Google

à Paris au théâtre de Monsieur en 1789; Viganoni, qui a créé le rôle de Paolino dans *le Mariage secret* de Cimarosa; Crivelli, qui chanta longtemps à l'Opéra-Italien de Paris, et qui produisit dans le *Pirro* et la *Nina* de Paesiello un effet dont les vieux amateurs se souviennent encore; Babbini enfin, l'un des plus délicieux ténors de l'ancienne école italienne, qui a eu l'honneur de donner quelques conseils à Rossini sur l'art de chanter. L'avénement de ce maître illustre produisit dans l'économie de la musique dramatique une grande révolution, dont le principal caractère fut que les voix naturelles de soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor et basse prirent dans l'harmonie la place qu'elles occupent dans l'échelle sonore. Grâce à cette heureuse réforme, qui fut encore plus le résultat de la nécessité que de l'initiative du maître, et qui d'ailleurs avait été essayée avant Rossini, d'abord par Mozart, ensuite par Cimarosa et Paesiello, les ténors remplacèrent les castrats dans la préoccupation du compositeur, qui leur assigna dans presque tous ses ouvrages le rôle prépondérant.

Parmi les ténors remarquables que le génie de Rossini a suscités, et qui font partie de l'escorte de virtuoses qui ont interprété son œuvre et qui l'accompagneront dans l'histoire, il faut citer d'abord Garcia, qui a créé le rôle d'Almaviva dans *il Barbiere di Siviglia*, artiste consommé dont la voix puissante et souple ne redoutait aucune difficulté. Davide, fils naturel du grand ténor de la fin du dix-huitième siècle que nous avons cité plus haut, fut un chanteur de génie pour qui Rossini composa un grand nombre d'ouvrages. Il figura successivement dans *il Turco in Italia, Otello, Ricciardo e Zoraïde, la Donna del Lago,* la *Zelmira,* etc. Lorsque Davide fils vint à Paris en 1829, sa voix, fatiguée par toute sorte d'excès, ne possédait plus qu'une sonorité inégale et capricieuse. Au milieu d'une foule de traits d'assez mauvais goût, de manières et de

Digitized by Google

vezzi ridicules, le grand artiste se révélait encore cependant et transportait le public d'admiration comme dans le duo du second acte de *la Gazza ladra,* qu'il chantait avec madame Malibran. Nozzari, chanteur savant et d'un goût parfait, a été dans les principaux opéras de Rossini l'inséparable compagnon de Davide, auquel il a donné de très-bons conseils. N'oublions pas Mombelli, père de la *prima donna* que nous avons entendue à Paris en 1823, où elle nous a révélé surtout le premier finale de *la Cenerentola.* Rossini avait rencontré Mombelli au début de sa carrière, où il écrivit pour lui un rôle dans son premier opéra, *Demetrio e Polibio.* Il faut nommer encore Bianchi, Bonoldi, Serafino, pour qui a été composée la partie de ténor dans *l'Italiana in Algieri;* Donzelli, voix puissante, sonore, mais lourde; enfin Rubini, pour qui Rossini n'a écrit qu'une seule cantate, *la Riconoscenza,* sorte de pastorale à quatre voix qui fut exécutée à Naples au théâtre Saint-Charles, le 27 décembre 1821, dans une soirée au bénéfice de l'immortel maestro. Bien que par la souplesse, par l'éclat et la bravoure de son talent Rubini appartienne évidemment à l'école de chanteurs qu'a formés l'auteur d'*il Barbiere,* d'*Otello* et de *Semiramide,* il est certain cependant que le musicien qui a su le mieux utiliser et faire ressortir les qualités intimes de ce grand artiste, c'est Bellini.

Nous l'avons dit bien souvent, il existe entre le compositeur dramatique et les interprètes connus de sa pensée une influence secrète et réciproque, dont le critique doit tenir compte. Pour un ou deux musiciens sublimes qui, comme Mozart, comme Rossini dans les meilleurs de ses opéras, savent créer des chefs-d'œuvre sans excéder les limites des voix ordinaires, il y a un grand nombre de compositeurs qui s'empressent de saisir la moindre curiosité de la nature, et mettent leur plume au service d'un virtuose exception-

Digitized by Google

nel. Nulle part ce fâcheux système n'a été plus souvent pratiqué qu'en Italie, et nous avons aussi en France la moitié du répertoire de l'Opéra-Comique qui n'a dû une partie de son succès qu'à la voix extraordinaire de Martin. Entre le génie touchant et mélancolique de Bellini, la voix et la sensibilité pénétrantes de Rubini, les rapports d'analogie étaient si nombreux et si naturels, qu'ils ont dû se sentir attirés l'un vers l'autre comme les deux moitiés d'un seul et même être qui se retrouvent et se confondent dans une conception de l'art. C'est à Milan, en 1827, qu'eut lieu cette heureuse rencontre du compositeur et du virtuose, et l'opéra d'*il Pirata*, représenté au théâtre de la Scala, fut la première bataille qu'ils gagnèrent ensemble. Cet opéra, qui commença la fortune du jeune maestro de Catane, accrut aussi la réputation de son admirable interprète. *La Sonnambula* fut le second ouvrage que Bellini composa pour son chanteur favori. Cet opéra fut également représenté à Milan au théâtre de la Canobiana en 1831; puis vinrent *les Puritains*, donnés au Théâtre-Italien de Paris en 1834, où Bellini mourut six mois après son chef-d'œuvre, comme Hérold après son *Pré aux Clercs*. Donizetti a écrit aussi pour Rubini le rôle de Percy dans son opéra d'*Anna Bolena*, représenté à Milan en 1831 quelque temps après *la Sonnambula* et par les mêmes virtuoses.

La voix de Rubini était celle d'un ténor élevé ayant une étendue de plus de deux octaves depuis le *mi* en bas jusqu'au *fa* aigu, qu'il atteignait dans certains passages par un *sbalzo* héroïque qui excitait toujours l'admiration de l'auditoire. Cette voix, d'une flexibilité prodigieuse, n'était pas d'une sonorité homogène. Ce n'est même que dans la partie supérieure de son échelle, à partir de *mi*, entre la quatrième et la cinquième ligne de la portée, que la voix de Rubini s'échauffait, vibrait, et lançait des étincelles

Digitized by Google

mélodiques qui éblouissaient l'oreille. Il pouvait aller jusqu'au *si* aigu en imprimant à chaque son cette vibration puissante et mâle qu'on désigne dans les écoles sous le nom de *notes de poitrine,* parce que ces notes semblent, en effet, sortir du foyer même de la vie. Arrivé à cette limite extrême, le virtuose disparaissait dans un *falsetto* lumineux qui formait avec les cordes précédentes un contraste magique. Cette brusque opposition d'ombre et de lumière, où la clarté opaque et douce des *notes de tête* faisait ressortir la sonorité vigoureuse des cordes naturelles, était l'un des effets les plus fréquemment employés par Rubini. L'oreille étonnée suivait le chanteur dans son ascension triomphale jusqu'aux derniers confins de la voix de ténor, sans apercevoir aucune solution de continuité dans cette longue spirale de notes diversement éclairées, et qui jaillissaient sur un tissu mélodique toujours persistant.

A cette faculté presque naturelle chez lui, de passer sans cahot du registre de la voix de poitrine à celui de la voix de tête, Rubini en joignait une autre non moins importante : c'était une longue respiration dont il avait appris à économiser la force. Doué d'une large poitrine où ses poumons pouvaient se dilater à l'aise, il prenait un son élevé, le remplissait successivement de lumière et de chaleur, et lorsqu'il était complétement épanoui il le lançait dans la salle, où il éclatait comme une flamme de Bengale aux mille couleurs. Cet artifice d'un effet irrésistible, Rubini l'avait emprunté à la vieille école italienne, où il était employé fréquemment, surtout par les sopranistes qui étaient particulièrement doués d'une longue haleine.

La voix de Rubini, d'un timbre délicieux et pénétrant qu'il suffisait d'entendre pour en être charmé, était, nous l'avons déjà dit, d'une flexibilité prodigieuse. Les gammes simples et doubles, les arpéges, les trilles frappés sur les

Digitized by Google

cordes les plus élevées, les *gruppetti*, les *appoggiature*, les plus riches et les plus ingénieuses combinaisons de la vocalisation étaient accomplies par le virtuose avec une bravoure et une rapidité qui laissaient à peine le temps à l'oreille éblouie d'en apprécier la difficulté. La contexture de ces *gorgheggi* merveilleux, ou, comme on dit encore dans les écoles, la pâte ou *tessatura* de cette vocalisation étincelante, n'était pas toujours d'une qualité irréprochable, et manquait souvent de consistance. Les notes s'enfuyaient trop rapides et trop serrées les unes contre les autres, et le chanteur n'était pas toujours le maître de modérer son élan et de s'arrêter dans la carrière, comme un cavalier intrépide qui refrène son coursier d'une main souveraine. D'ailleurs un mouvement vicieux des lèvres, dont Rubini n'a jamais pu se corriger, laissait apercevoir un certain effort, et indiquait suffisamment que l'éducation vocale du virtuose avait été faite un peu à l'aventure. Ce défaut, très-commun de nos jours, et que M. Mario s'est empressé d'exagérer, comme un écolier qui n'imite d'abord que les imperfections de son modèle, était très-sévèrement défendu dans l'ancienne école italienne. On ne voulait pas alors que le visage du chanteur exprimât autre chose que le sentiment dont il était pénétré, et l'on exigeait que les mystères de la vocalisation et du mécanisme restassent toujours cachés aux yeux du public ; grande règle pour tous les arts, et qu'on a trop oubliée de notre temps.

Aux qualités physiques qu'on peut considérer comme les instruments de l'intelligence et de l'âme d'un chanteur, Rubini joignait une sensiblité profonde et une grande aptitude à s'assimiler le style des différents maîtres. Il chantait aussi bien l'*Adélaïde* de Beethoven, d'un accent si éminemment lyrique, que le *Don Juan* de Mozart et *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa. Aucun virtuose moderne n'a imprimé à l'air d'*Il mio tesoro*, du chef-d'œuvre de Mo-

Digitized by Google

zart, un cachet plus indélébile d'élégance et de noble indignation, et l'on se rappelle avec quelle hardiesse Rubini, au lieu d'exécuter le trait un peu vieilli qui se trouve à la vingt-sixième mesure de l'andante, s'emparait de la partie du premier violon, et frappait sur le *la* aigu un trille vigoureux qui précipitait la cadence et soulevait les acclamations de la salle. Depuis Viganoni, qui a créé le rôle de Paolino du *Mariage secret*, aucun ténor n'a chanté aussi bien que Rubini l'air à jamais inimitable de *Pria che spunti*. Quelle suavité et quelle morbidesse d'accents! Comme le virtuose avait bien compris cet hymne de la jeunesse et d'un chaste amour qu'on exhale sans efforts, ainsi qu'un parfum de l'âme, et qui peint le bonheur au sein de la famille et de la paix domestique! Qu'est donc devenu ce style *di mezzo carattere* si pur et si difficile, qui est à la musique et à l'art de chanter ce qu'était à la statuaire et à la poésie antiques cette émotion sereine et contenue qui en formait le principal caractère? Voulez-vous saisir cette nuance délicate et suprême qui sépare le style pur et tempéré des Mozart et des Cimarosa de la musique moderne? Lisez une églogue de Virgile ou bien une idylle d'André Chénier, et comparez-les à une pièce de poésie de M. Victor Hugo par exemple : vous comprendrez à l'instant ce qui distingue le beau du pittoresque; c'est-à-dire Raphaël de Rubens.

Bien que Rubini chantât aussi avec une grande distinction les opéras de Rossini, dont il possédait un peu le *brio* et la fougue passionnée, et qu'il fût admirable dans certaines parties du rôle d'Almaviva du *Barbier de Séville*, dans celui d'*Otello*, bien qu'il exécutât d'une manière prodigieuse le fameux duo de *Mosè : Parlar, spiegar*, où il luttait de bravoure et de prestidigitation vocale avec Tamburini, ce n'est vraiment que dans les ouvrages de Bellini qu'il était tout à fait inimitable. Il faut lui avoir entendu chanter le premier air du *Pirata : Nel furor delle tem-*

Digitized by Google

peste, et surtout le second motif, *Come un' angelo celeste*, où l'on trouve déjà le germe de cette mélopée courte et touchante qui forme le trait saillant du génie de Bellini, pour avoir une idée de la puissance d'émotion que possédait cet incomparable virtuose. Il n'était pas moins remarquable dans le duo du second acte du même opéra, et je sens encore retentir au fond de mon cœur cette phrase : *Vieni, cerchiam pe' mari!* qui n'était surpassée que par celle qui vient après et qui en est le complément :

Per noi tranquillo un porto
L'immenso mar avrà....

Il y avait dans la voix de Rubini, quand il chantait cette cantilène adorable, une sorte de mélancolie qui s'évaporait dans un horizon magique, et qui vous communiquait le sentiment de l'immensité.

Dans le rôle d'Elvino de *la Sonnambula*, le talent de Rubini s'était élevé avec le génie de son compositeur préféré. Tout le monde se rappelle à Paris comment il disait la phrase : *Prendi l' anel ti dono*, dans le duo du premier acte, et avec quel mélange de grâce et d'émotion naïve il chantait le joli madrigal qui forme le sujet du second duo : *Son geloso*. Dans le quintetto du finale du premier acte, Rubini était d'un pathétique sublime en chantant la phrase si connue et si touchante :

Ah! tel mostri s' io t' amai
Questo pianto del mio cor!

Et qui donc ne donnerait dix opéras en cinq actes, comme ceux qu'on représente chaque jour, pour entendre chanter à Rubini, une seule fois par semaine, ce cri de l'amour désespéré, dans le duo du second acte de *la Sonnambula* :

Pasci il guardo, e appaga l'alma
Dell' eccesso de' miei mali;
Il più tristo de' mortali
Sono, cruda, e il son per te!

Digitized by Google

Dans le rôle d'Arturo des *Puritains*, qui a été sa dernière création, Rubini a laissé de tels souvenirs d'émotion et d'enchantement, qu'on ne peut que les rappeler à ceux qui l'ont entendu, sans prétendre à en transmettre l'idée aux générations qui n'ont pas eu ce bonheur. Citons d'abord la phrase du quatuor du premier acte :

A te, o cara, amor talora
Mi guidò furtivo e in pianto,

où le virtuose épanouissait sa voix comme une rose printanière aux rayons du jour; puis à cette phrase *spianata* et sereine, il opposait avec vigueur celle qui accompagne ces paroles : *Tra la gioja e l' esultar*, en poussant un magnifique *la* de poitrine qui retentissait jusque dans les nues, et se répercutait dans les profondeurs de l'harmonie. Dans le finale du premier acte, il lançait avec puissance le passage : *Non parlar di lei ch' adoro*, où il faisait un point d'orgue des plus audacieux. Citons encore la romance du second acte : *A una fonte afflitto e solo*, que Rubini murmurait et laissait échapper de ses lèvres comme un soupir, et dans le duo qui suit cette romance la phrase pleine d'éclat : *Nel mirarti un solo istante*, puis enfin le duo entre Elvira et Arturo, où Rubini s'élevait à une grande énergie d'expression dans ce passage mémorable :

Non mi sarai rapita,
Fin che ti stringerò.

Dans *Anna Bolena* et la *Lucia* de Donizetti, Rubini n'était pas moins admirable que dans les opéras de Bellini. Dans le premier de ces ouvrages, où il a créé le rôle de Percy, il chantait avec une émotion profonde l'air fameux de *Viri tu, te ne scongiuro*, où Donizetti a évidemment imité la tournure mélodique de son jeune rival. Quant à la scène de la malédiction qui forme le nœud dramatique du beau finale de la *Lucia*, aucun chanteur n'a pu reproduire

Digitized by Google

le sanglot de fureur que Rubini lançait alors de sa bouche frémissante.

Rubini n'était pas un comédien soigneux et vigilant comme l'ont été un grand nombre de chanteurs italiens, tels que Garcia, Lablache, Pellegrini, mesdames Pasta, Malibran et Grisi. Il ne s'occupait guère que de la scène ou du morceau où il était placé sur le premier plan. Ce moment passé, il s'éclipsait volontiers et se retirait comme Achille dans sa tente, sans prendre grand souci du développement de la fable dramatique. Dans l'air, le duo ou le finale où il avait une partie active et prépondérante, Rubini se réveillait tout à coup et déployait toute l'énergie et le charme de son incomparable talent. Son geste court et sobre, sa pantomime expressive et pittoresque complétaient suffisamment le mouvement intérieur de son âme, et semblaient aider à l'épanouissement de ses poumons plutôt qu'ils n'étaient la manifestation plastique du personnage qu'il représentait. C'est dans le timbre et la sonorité de son organe, dans les prolations savantes et les accents de sa voix que se renfermait toute la puissance dramatique de Rubini. Lorsqu'il avait à chanter un air placide comme celui de *Pria che spunti* du *Mariage secret*, ou bien une phrase palpitante d'émotion, intime comme celle du quatuor des *Puritains*, il s'avançait sur les bords de la scène, se tenait immobile, et, la main naïvement posée sur son cœur, il exhalait *i suoi dolci lamenti* qui se communiquaient de proche en proche et répandaient dans la salle l'émotion et l'enchantement. C'est ainsi que procédait Babbini, qui était pourtant un comédien distingué, et nous avons vu madame Pasta, dont personne n'a jamais contesté l'intelligence dramatique, se recueillir comme une chaste muse en chantant l'air *Di tanti palpiti* de *Tancrède*, où madame Malibran n'a pu l'égaler.

Ce n'est pas que dans les combinaisons vocales, dans

Digitized by Google

le nombre d'accents, de couleurs, d'arabesques ou *ricami* mélodiques, Rubini fût d'une très-grande fécondité d'imagination. Ses ornements les plus usités étaient la double gamme ascendante et descendante, le trille vigoureusement frappé sur les cordes élevées du registre de poitrine, une certaine vibration pathétique qu'il imprimait à une même note qu'il faisait scintiller successivement, une émission large et puissante de la voix de poitrine, d'où il se lançait par un *portamento* héroïque dans les hautes régions de la voix de tête, et puis enfin, le grand stratagème du clair obscur, le passage brusque de la pleine voix au son *smorzato* le plus imperceptible, sorte de crépuscule où l'oreille avait souvent de la peine à s'orienter. Par ce procédé, qu'il employait constamment et qu'il semble avoir emprunté à Davide fils, ainsi qu'un grand nombre d'inflexions et de *gorgheggi* hardiment conçus, Rubini prouvait bien qu'il était un chanteur moderne issu de la nouvelle école de la musique dramatique, que Rossini a inaugurée dans l'histoire. S'il nous fallait caractériser en quelques mots les tendances de l'art moderne, aussi bien en musique qu'en peinture et en littérature, nous dirions que le trait saillant qui distingue les productions de notre siècle, c'est le fracas des couleurs, l'entassement tumultueux des effets, les péripéties violentes, le brusque rapprochement des ombres et des lumières qui dispense de ce goût suprême qui sait préparer et amener l'émotion, comme un fruit savoureux se mûrit lentement sur la branche où Dieu l'a fait éclore. Dans la vie comme dans les œuvres de l'esprit, rien n'est plus rare de nos jours qu'un long horizon où la lumière dissémine ses teintes et conduit lentement le regard vers un point désiré. Cette progression ascendante de sonorité qui s'accroît par le mouvement et qui éclate tout à coup comme une gerbe de lumière électrique, ce *crescendo* enfin dont Rossini a tant

Digitized by Google

abusé, on le retrouve partout, dans les faits politiques, dans la vie morale tout autant que dans la fantaisie. Par ses qualités comme par ses défauts, Rubini appartenait à son temps et à l'école de musique qui en a exprimé les tendances.

On rapporte que la reine Marie-Antoinette demanda un jour à Sacchini si Garat, le fameux chanteur, était bon musicien. — Non, répondit l'illustre maestro, il n'est pas musicien, *mais c'est la musique même.* On aurait pu appliquer à Rubini cette heureuse saillie de l'auteur d'*Œdipe à Colone.* Son instinct était si parfait et si sûr, son oreille si prompte et si délicate à saisir au passage les nuances les plus fugitives, qu'il aurait fallu vivre dans sa plus grande intimité pour apercevoir ce que son éducation musicale laissait à désirer. Jamais devant le public et dans les morceaux d'ensemble les plus compliqués, tels que le sextuor de *Don Juan,* Rubini ne trahissait la moindre hésitation. Il était même d'une docilité d'enfant à suivre les mouvements qu'on voulait lui indiquer, et il disait souvent à ses camarades et au chef d'orchestre qui semblaient le consulter sur la convenance et la propriété d'un rhythme : — *Ne vous occupez pas de moi ; allez, je vous suivrai.* Cet exemple d'un virtuose admirable qui sait à peine déchiffrer quelques notes de musique, et qui devine par l'instinct les plus savantes combinaisons du génie, est un phénomène qui s'est produit souvent en Italie. Ansani, qui a été le maître de M. Lablache au conservatoire de Naples, ne savait littéralement pas une note de musique. Ses élèves étaient obligés de lui chanter et de lui apprendre par cœur le morceau sur lequel ils voulaient avoir ses conseils. Davide fils, madame Pasta et beaucoup d'autres chanteurs célèbres étaient presque dans le même cas. Nous pourrions citer des exemples bien autrement remarquables de la puissance de l'intuition dans les arts du génie, comme les

Digitized by Google

appelle Voltaire, et il nous serait facile de prouver que les plus grandes choses de ce monde sont le résultat d'un aperçu de l'instinct. Voilà pourquoi la poésie est l'essence de tout ce qui est beau et durable.

Homme de mœurs simples et réservées, Rubini aimait à vivre dans l'intérieur de sa famille. En 1819, il avait épousé à Milan une cantatrice française, mademoiselle Chomel, qui avait été élevée au conservatoire de Paris, où elle avait reçu des leçons de Garat. Cette union, qui paraît avoir été heureuse, avait tellement absorbé les affections de Rubini, que l'une de ses plus grandes craintes était d'éveiller la jalousie de sa femme. Lorsqu'après avoir chanté l'un de ses morceaux favoris qui excitait les transports du public, il rentrait dans les coulisses où chacun s'empressait de lui témoigner son admiration, il se sauvait bien vite dans sa loge, pour éviter, disait-il, une querelle de ménage. La mère la plus rigide n'aurait pas donné à son fils de meilleurs conseils que ceux que Rubini donnait aux jeunes ténors qui se destinaient au théâtre. C'est qu'en effet pour bien chanter et pour chanter longtemps, il ne faut pas oublier le sens caché de ce vers de Juvénal parlant d'un chanteur grec, Thrysogonus, qui avait perdu la voix :

..... sunt quæ
Thrysogonum cantare vetent.

Rubini se ménageait beaucoup. Sobre et de goûts faciles, il évitait toute espèce d'excès. Les jours de représentation il dînait à deux heures, puis se rendait au théâtre, se couchait dans sa loge et dormait jusqu'à six heures; un domestique venait alors l'éveiller; il s'habillait et paraissait devant le public frais et dispos; aussi a-t-il conservé le charme et la puissance de sa voix jusqu'à la mort. On assure que pendant les dix années qu'il a passées à Saint-Pétersbourg, Rubini, n'ayant plus aucun souci de l'avenir,

Digitized by Google

s'est élevé à des effets inconnus de ses admirateurs de Paris, de Londres et de Milan. Rubini était d'une taille moyenne et assez vigoureusement constitué. Sur des épaules larges s'élevait une tête dont le caractère n'était pas précisément la distinction; mais son visage criblé de petite vérole s'illuminait par la puissance du chant, et cet homme assez vulgaire se transfigurait tout à coup en un artiste sublime, dont les plus belles femmes de l'Europe auraient voulu posséder l'affection. Telle est la force merveilleuse de l'inspiration et du sentiment :

Du moment qu'on aime
On devient si doux!

Rubini avait eu deux frères, dont l'un a parcouru obscurément la même carrière que lui, et dont l'autre est resté un chanteur d'église. Comme il n'a pas laissé d'enfants, son immense fortune ira sans doute enrichir ses neveux.

Le pays où est né Rubini a produit successivement les plus célèbres ténors de l'Italie. C'est de cette province de l'ancienne république de Venise, où Bergame est située, que sont sortis Viganoni, Davide père et fils, Nozzari, Bianchi, Donzelli et Bordogni. Digne successeur de ces grands artistes, Rubini s'est élevé au premier rang des chanteurs dramatiques de notre temps. Doué d'une voix admirable et d'un instinct supérieur, il a deviné promptement les secrets de son art, et a émerveillé l'Europe par l'éclat et la fluidité de sa vocalisation, par le charme, la soudaineté et la puissance de ses accents. Comprenant tous les styles et tous les maîtres, aussi familier avec la musique de Mozart et de Cimarosa qu'avec celle de Rossini et de Donizetti, il a eu le bonheur de rencontrer au début de sa carrière un jeune compositeur dont le génie mélodique était éminemment approprié à la nature de son talent et de sa sensibilité. L'auteur du *Pirata* et de *la Sonnambula*, qui était aussi

Digitized by Google

inexpérimenté dans l'art d'écrire que Rubini dans la lecture musicale, trouva dans son cœur des mélodies neuves et touchantes qui firent sa gloire et celle de son interprète.

Bellini et Rubini, noms doux et charmants à l'oreille, vous traverserez les âges unis d'un lien indissoluble, comme un double témoignage de la supériorité de la poésie et du sentiment sur les artifices du métier et de la volonté. Tous les deux ont été enfants de la grâce et de la nature : Bellini, écolier de génie, trouvait d'instinct des harmonies aussi fines et aussi pénétrantes que ses mélopées, et Rubini, chanteur inspiré, en interprétant la musique de son maître préféré, semblait exprimer les émotions naïves de son cœur.

Digitized by Google

IL TROVATORE

DE M. VERDI.

Le Théâtre-Italien [1] vient de livrer une grande bataille. Un nouvel opéra de M. Verdi, *Il Trovatore*, a été représenté dans les derniers jours du mois de décembre avec un grand appareil de mise en scène. Les partisans de M. Verdi disaient à qui voulait l'entendre que cet ouvrage du compositeur italien dissiperait les nuages qui obscurcissent encore sa gloire à Paris, et que les adversaires de ce qu'ils appellent la nouvelle école auraient la bouche close et seraient condamnés à l'admirer. Nous verrons tout à l'heure ce qu'il faut croire de ce bulletin de conquête, et quelle a été l'issue du combat. Disons quelques mots d'abord du sujet de la pièce. C'est un de ces sombres mélodrames pour lesquels M. Verdi a une sorte de prédilection, et qu'on ne supporterait pas sur les théâtres de nos boulevards. La scène se passe en Espagne, vers le quinzième siècle. Il s'agit d'une bohémienne, d'une *zingara*, qu'un certain comte de Luna fait brûler toute vive, parce qu'il l'accuse d'avoir voulu jeter un maléfice sur un enfant qu'il avait au berceau. Il arrive que la fille de cette bohémienne, Azucena, pour venger la mort de sa mère, dont il lui semble entendre encore les gémissements, enlève l'enfant du comte, et lui fait subir la peine du talion en le jetant tout vif dans un bûcher ardent. Mais en voici bien d'une autre! La bohé-

[1] Du 15 janvier 1855.

Digitized by Google

mienne s'est trompée, et au lieu d'immoler le fils du comte, elle a brûlé par mégarde son propre enfant! Tel est le prologue de la pièce; au lever du rideau, on apprend bientôt que deux rivaux se disputent le cœur de la belle Léonore, grande dame de la cour qui a une préférence marquée pour un jeune aventurier, Manrico *il trovatore*, c'est-à-dire le troubadour. Il résulte de cette lutte que le rival de Manrico est le tout-puissant comte de Luna, le frère de l'enfant enlevé par Azucena, et passant de surprise en surprise, on éclaircit enfin ce sombre mystère, d'où il ressort que la bohémienne Azucena, que Manrico, qui se croit son fils, et que la belle Léonore meurent tous sous la vengeance du comte de Luna, qui n'apprend que trop tard qu'il vient de sacrifier son propre frère. On pourrait vraiment appliquer à ce tissu d'horreurs ridicules l'épigramme qu'un critique vénitien fit pour une pièce semblable :

Auditori, m' accorgo che aspettate
Che nuova della pugna alcun vi porti :
Ma l'aspettate in van, son tutti morti.

« Je m'aperçois, auditeurs, que vous attendez des nouvelles de l'issue du combat, mais vous attendez en vain, car ils sont tous morts. »

Nous sommes parfaitement à l'aise avec M. Verdi, dont nous n'avons jamais méconnu les qualités, et dont nous avons toujours combattu les défauts. Ses qualités consistent dans le sentiment des effets dramatiques, dans un nombre assez restreint d'idées mélodiques qui ne sont pas dépourvues d'originalité, dans une certaine fougue passionnée, dans l'instinct du rhythme et de la combinaison des morceaux d'ensemble. Ses défauts, plus considérables que ses qualités, sont la violence habituelle du style, l'absence complète de grâce et d'imagination, une harmonie pauvre, une instrumentation sauvage dépourvue de variété, une grande uniformité dans la combinaison des effets, qui

Digitized by Google

sont presque toujours les mêmes. Voilà ce que nous avons eu occasion de remarquer dans *Nabucco*, le meilleur des ouvrages de M. Verdi, dans *I Lombardi*, dans *Ernani*, dans *I Due Foscari*, dans *Luisa Miller*.

Né à Busseto près de Parme le 9 octobre 1814, M. Verdi, qui est âgé de trente-neuf ans, a déjà composé dix-neuf opéras, qui ont tous obtenu un très-grand succès en Italie. *Il Trovatore*, dont le poëme est de Cammarano, a été écrit à Rome pour le théâtre Apollo, où il a été représenté le 17 janvier 1853.

Il n'y a pas d'ouverture, mais une simple introduction où un subalterne, Fernando, raconte l'histoire de l'enfant enlevé par la bohémienne. Ce récit, encadré dans un rhythme assez piquant, n'a rien de particulièrement remarquable, si ce n'est que les fréquentes interruptions du chœur sont presque toutes à l'unisson, procédé commode que M. Verdi emploie constamment dans tous ses ouvrages. Le chœur d'un mouvement rapide qui vient après, et qui est également écrit à l'unisson, est assez original et produirait beaucoup d'effet s'il était moins court. L'air que chante Léonore en racontant à son amie Inès les circonstances où elle vit et entendit pour la première fois Manrico le troubadour rappelle trop fidèlement la cavatine d'*Ernani*. Toutefois nous signalerons dans cet air un passage délicieux, celui qui accompagne ces mots :

Dolci s' udiro e flebili
Gli accordi d'un liuto.

La phrase musicale monte par degrés chromatiques, et puis s'arrête sur une note accentuée (le *fa*) pour reprendre son cours jusqu'au *si* aigu, qui prépare heureusement la cadence. L'*allegro* qui en forme la seconde partie est dans ce style haché et violent que M. Verdi affectionne, et qui, pour un compositeur qui vise avant tout à la peinture des

Digitized by Google

passions, présente un contre-sens. Après une romance de ténor dans laquelle *il trovatore* exhale dans la solitude et le silence de la nuit l'amertume de son âme,

Deserto sulla terra
Col rio destin in guerra
È sola speme un cor,
Al trovator.

romance qui est d'un caractère triste et distingué, — surtout la phrase ascendante qui précède la cadence, — vient un trio entre Léonore, le comte et Manrico. Ce trio violent et passionné, qui a le grave défaut d'être écrit à deux parties, puisque le soprano et le ténor chantent toujours à l'unisson, termine le premier acte. Le second acte s'ouvre par un chœur de bohémiens avec accompagnement de marteaux frappant sur des enclumes et toujours à l'unisson, après lequel la *zingara* Azucena raconte à Manrico le sort affreux de sa mère. Le chant qui développe ce récit ne manque pas d'originalité, et madame Borghi-Mammo le dit comme une grande artiste qu'elle est. Le chœur qui complète ce récit, toujours à l'unisson, prépare la seconde partie de l'air de la *zingara,* qui est d'une couleur plus sombre et plus vigoureuse. Le duo pour ténor et contralto, entre Manrico et Azucena, est fort décousu, et c'est à peine si on distingue le passage en *ut majeur* que madame Borghi-Mammo accentue avec beaucoup d'énergie. Le meilleur morceau du second acte, qui est aussi l'un des meilleurs de tout l'ouvrage, c'est l'air de baryton dans lequel le comte exprime son amour pour Léonore. Cet air, dont M. Graziani chante l'*andante* d'une manière charmante et qu'on a grande raison de lui faire répéter, est suivi d'un chœur, coupé d'une manière originale, qui sépare la première partie de l'*allegro* qui la complète. Cette seconde partie de l'air n'est malheureusement pas aussi distinguée; on remarque surtout dans l'accompagnement l'intervention

Digitized by Google

d'un cornet à piston qui produit l'effet d'une scène de bal masqué, autre contre-sens qui donne la mesure des prétentions de M. Verdi. Le chœur de religieuses qui se chante derrière les coulisses n'a rien de saillant, et le finale qui termine le second acte se recommande par la petite phrase entrecoupée que chante Léonore, et qui forme le début d'une *quintette* ou *pezzo concertato*, comme le qualifie l'auteur. Ce morceau d'ensemble, avec accompagnement de chœur, a de la couleur et produit un assez bon effet. Le troisième acte, qui a pour titre : *Il figlio della zingara*, débute par un chœur, toujours à l'unisson, qui rappelle celui du quatrième acte des *Huguenots*, et ce n'est pas là le seul emprunt que M. Verdi ait fait à Meyerbeer. Le trio pour contralto, ténor et basse, entre le comte, Azucena et Manrico, produit de l'effet, mais un effet violent, qui fatigue par sa monotonie. L'air de ténor avec accompagnement de chœur que chante Manrico est d'un style tourmenté, commun, et termine assez pauvrement le troisième acte.

Le quatrième acte, qui est le plus important de tous, mérite aussi que nous l'analysions de plus près. Manrico, *il trovatore*, et la *zingara* ont été arrêtés par l'ordre du comte et jetés dans une prison. Léonore vient exprimer sa douleur dans un air qu'elle chante au pied de la tour où est enfermé son amant. Tout à coup on entend un chœur invisible de voix étouffées qui, dans l'obscurité de la nuit, laissent échapper ces tristes paroles :

Miserere d' un alma gia vicina
Alla partenza che non ha ritorno.

« Ayez pitié d'une âme prête à partir pour le voyage sans retour. » Ce chœur, d'un style religieux, et sur lequel plane le glas d'une cloche mortuaire, fait tressaillir la pauvre femme, qui exprime ses angoisses par un fragment

Digitized by Google

de mélopée pleine de trouble et de terreur. Après ce premier épisode, une voix plaintive, qui est celle de Manrico, chante, du haut de la tour où il est enfermé, ces paroles non moins significatives :

Ah! che la morte oguora
È tarda nel venir
A chi desia morir!
Addio, Leonora....

« Ah! que la mort est lente à venir pour celui qui la désire! Adieu, Léonore..... » La mélodie, soutenue d'un simple accompagnement de harpe, est d'une mélancolie touchante. Le chœur funèbre recommence à chanter la strophe déjà entendue, que Léonore accompagne de ses cris concentrés, après quoi Manrico répète une seconde fois aussi son éternel adieu, qui vient s'enchaîner au chœur, auquel s'ajoute la partie de Léonore, qui s'écrie avec désespoir :

Di te... di te scordarmi!

« T'oublier?.... moi t'oublier? jamais! » en poussant de sublimes sanglots. Cela est beau, d'un grand et pathétique effet, et si M. Verdi composait souvent de pareilles scènes, il n'aurait pas d'admirateur plus enthousiaste que nous. Il est à regretter que Léonore persiste à chanter toute seule après un morceau si émouvant, et nous aurions même désiré qu'il terminât la pièce. Le duetto pour soprano et baryton que le comte chante avec Léonore, qui pour sauver son amant promet de se donner à son puissant rival, renferme quelques passages heureux; mais nous préférons celui, pour contralto et ténor, que la *zingara* et Manrico chantent dans leur cachot. L'*andante* en *sol* majeur,

Ai nostri monti
Ritorneremo...

rappelle une mélodie de Schubert. Le *terzettino* entre la *zingara*, Manrico et Léonore, qui vient annoncer à son

Digitized by Google

amant qu'il sera bientôt libre, produit de l'effet par l'originalité du rhythme qui le caractérise, et la scène finale, où Léonore expire sous les yeux de son amant et du comte, qu'elle a trompé en s'empoisonnant plutôt que de lui appartenir, est aussi fort belle, surtout la partie de Léonore, que madame Frezzolini joue et chante d'une manière admirable.

Nous avons signalé tout ce qu'il y a de remarquable dans l'opéra de M. Verdi : — au premier acte, un chœur, quelques passages de l'air de Léonore, la romance que chante *il trovatore,* et le trio final, qui rappelle celui d'*Ernani* sans le valoir; — dans l'acte suivant, le chœur des bohémiens, le récit de la *zingara,* d'un caractère étrange et original, le bel air de baryton que chante le comte avec le chœur qui intervient, et le finale; — au troisième acte, un trio, un air de ténor; — au quatrième, la grande et belle scène du *Miserere,* quelques parties du duo entre la bohémienne et *il trovatore,* et la scène finale. Si maintenant nous essayons de saisir le caractère général de cette partition et de lui assigner un rang, soit dans l'œuvre de M. Verdi, soit comme une production absolue de l'art, nous dirons qu'elle ne s'élève pas au-dessus d'un mélodrame. Le style en est tendu, morcelé et très-inégal; — les phrases sont courtes, les rhythmes souvent ingénieux, mais tourmentés et visant à l'effet, les transitions brusques, l'harmonie pauvre et très-peu variée. Non-seulement M. Verdi manque d'imagination, de flexibilité et de grâce, mais il ne possède point cet art suprême de développer une idée, de l'enrichir d'images accessoires, de ce superflu de la poésie que Voltaire trouvait si nécessaire à la vie. Cette vérité dramatique, dont les musiciens de génie tels que Gluck, Jomelli, Mozart, Weber, Rossini, Spontini, n'ont pas été moins préoccupés que M. Verdi en Italie, et que M. Wagner en Allemagne, serait la négation même de l'art, si on la dépouillait des ornements de la poésie.

Digitized by Google

Lorsque dans *le Roi Lear* une fille du roi refuse à son vieux père déchu ce superflu de l'existence auquel il est habitué depuis si longtemps, il répond à cette fille dénaturée : « Les besoins ne se raisonnent pas, il n'y a pas un mendiant qui n'ait du superflu. N'accorde à la nature que ce que la nature demande, et tu ravales l'homme au niveau de la bête. » Telle est aussi la réponse qu'on doit faire à ces réalistes impuissants qui voudraient ravaler l'art au niveau de la vérité prosaïque. Qu'ils aillent dans les cours d'assises ou qu'ils lisent la *Gazette des Tribunaux*, ils trouveront là ce qu'ils cherchent, des émotions poignantes et la vérité qu'ils aiment. L'art, c'est la poésie, l'expression de la vérité choisie.

Ce n'est pas que M. Verdi soit à confondre parmi les pionniers grossiers de la *musique de l'avenir*. Il est trop bien doué de certaines qualités mélodiques pour ne pas en connaître tout le prix. Il s'exagère seulement la portée de quelques sophismes qui ont cours depuis quelque temps, et il ne résiste pas assez aux tendances violentes de sa manière. Son instrumentation est toujours monotone, remplie de placage et de maigres accords qui mâchent à vide, et qu'aucun dessin mélodique ne vient relier ensemble. Toutefois nous avons remarqué dans *Il Trovatore* plusieurs tentatives d'amélioration et comme une velléité de vouloir jeter sur le squelette harmonique une draperie mélodique, de sustenter l'orchestre par une idée. Nous ne saurions trop engager M. Verdi à persister dans cette bonne voie.

Le succès raisonnable et modéré qu'a obtenu au Théâtre-Italien le nouvel opéra de M. Verdi nous rassure pour l'avenir, parce qu'il n'a rien de commun avec le fol engouement dont ce compositeur est l'objet au delà des monts, et qui s'explique d'ailleurs par l'état d'exaltation morale où se trouve l'Italie, ainsi que par l'absence de toute tradition. M. Verdi aura sa place au soleil de notre civilisation, et il

Digitized by Google

sera classé au-dessous de Bellini, dont il n'a pas la distinction ni la tendresse; après Donizetti, dont il ne possède pas la *maestria,* le *brio* et la flexibilité, et à une si grande distance de Rossini, que celui-ci doit le considérer comme un *barbaro*.

Digitized by Google

L'OPÉRA EN FRANCE.

Depuis Lulli jusqu'à Rossini, ce sont presque toujours des étrangers qui ont fait les grandes révolutions qui forment l'histoire de notre premier théâtre lyrique. Excepté Campra, Rameau, Lesueur, MM. Auber, Halévy et quelques autres compositeurs moins célèbres, les noms qui ont le plus brillé sur la scène de l'Opéra appartiennent tous à des Italiens ou à des Allemands. Ce sont : Lulli, Piccini, Sacchini, Spontini, Cherubini, Rossini, Donizetti, Gluck et M. Meyerbeer. Loin de rougir de cet envahissement, nous devons en être fiers. La plus belle qualité de l'esprit de la France, celle qui fait sa force dans le monde, c'est son impartialité, cet éclectisme élevé qui accepte et s'approprie tout ce qui est beau, sans s'inquiéter du lieu qui l'a produit. Qu'importe d'où nous viennent Leibnitz et M. de Humboldt, Gluck, Piccini et M. Meyerbeer? N'est-ce pas un assez grand honneur pour nous que de tels hommes consentent à parler notre langue et qu'ils aspirent à recevoir de notre goût et de notre équité la sanction suprême de leur génie?

Un fait assez singulier dans l'histoire de l'esprit humain, c'est que la découverte du nouveau monde et l'invention du drame lyrique sont le résultat d'une préoccupation savante qui tendait à retrouver une partie égarée de l'héritage de l'antiquité. Quel était le but que se proposaient Jacques Corsi, Octave Rinuccini, Jacques Peri, Jules Caccini et Vincent Galilée, groupe de poëtes, de musiciens et de

Digitized by Google

beaux esprits, en se réunissant, chaque soir, dans la maison de Jean Bardi, comte de Vernio, vers 1589, à Florence? Ils cherchaient à s'expliquer, à force d'érudition et d'ingénieuses suppositions, quel pouvait avoir été le vrai caractère de la mélopée grecque, afin de reproduire dans la langue de Dante ce mariage mystérieux de la musique et de la poésie dont les anciens nous racontent tant de merveilles. Le premier essai qui sortit de leurs doctes élucubrations fut l'épisode de la mort d'Ugolin, mis en musique par Vincent Galilée, père de l'immortel philosophe. Il le chantait lui-même en s'accompagnant de la viole.

Cette nouveauté, *renouvelée des Grecs*, fit sensation dans la ville platonicienne du Ficin et des Médicis. Emilio del Cavaliere, musicien plein d'imagination, développe cette idée dans deux espèces de drames, *Il Satiro* et *la Disperazione di Fileno*, qu'il fit représenter devant le duc de Toscane, en 1590. En 1594, Peri met en musique la *Daphné*, pastorale du poëte Rinuccini, et bientôt après la *Mort d'Eurydice*, avec la collaboration d'un célèbre professeur de chant, Jules Caccini. Ce dernier ouvrage fut représenté à Florence à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV. Enfin arrive Claude Monteverde, de l'école de Venise; cet homme de génie donne à la mélodie plus d'ampleur, aux rhythmes plus de vivacité, à l'orchestre plus d'indépendance et de vérité, en faisant accompagner chaque personnage par des instruments particuliers qui semblent répondre à la nature de son caractère et du sentiment qu'il doit exprimer. Voilà donc une des formes de l'art la plus essentiellement moderne, l'opéra, né vers la fin du seizième siècle, des spéculations de quelques *dilettanti* qui voulaient restaurer la mélopée grecque! C'est ainsi qu'en croyant aller à la recherche du Cathay et de l'île de Cipangu, Christophe Colomb trouve un monde nouveau aussi inconnu de Ptolémée que de Marco-Polo.

Digitized by Google

Le cardinal Mazarin, qui était aussi un vrai dilettante, loin de se fâcher contre les frondeurs et le peuple spirituel qui le chansonnaient, aurait seulement désiré que, tout en payant exactement les impôts, on chantât un peu moins faux. Aussi, autant pour se distraire que pour former peut-être le goût musical de la nation et adoucir le *cri* de son opposition, il fit venir, en 1645, une troupe d'Italiens qui représentèrent au Petit-Bourbon, devant le roi, la reine et la cour, une sorte d'opéra buffa de Strozzi, intitulé la *Finta pazza*. D'autres furent appelés en 1647, et l'*Orfeo et Euridice*, qu'ils firent entendre alors, obtint un succès d'enthousiasme. Le cardinal en fut si content, qu'il fit venir une troisième troupe pour égayer les fêtes du mariage de Louis XIV.

L'apparition d'un opéra italien parmi nous et le succès avec lequel il fut accueilli éveillèrent, en effet, le goût de la nation; ils firent naître le désir de s'approprier cette nouvelle forme de l'art dramatique. Le moment était opportun pour toutes les grandes tentatives de l'esprit humain. La France débarrassée de la guerre civile et de l'ambition de quelques familles qui se firent acheter le reste d'une indépendance féodale désormais impossible, se reposait de toutes ses agitations sous l'unité souveraine d'une monarchie puissante, et déployait dans toutes les directions de la pensée cette activité féconde qui a fait du siècle de Louis XIV une des merveilles de l'histoire.

Après quelques tâtonnements qui précèdent toujours l'éclosion de l'œuvre, comme les oscillations d'un corps précèdent l'instant de l'équilibre, l'abbé Perrin et l'organiste Cambert firent représenter, dans le Jeu de Paume de la rue Mazarine, au mois de mars 1761, une espèce de drame musical, sous le titre de *Pomone*, qui doit être considéré comme le premier opéra français. Le succès de cet essai fut si grand, qu'il rapporta 30,000 livres à chacun

Digitized by Google

des quatre associés; mais la prospérité, au lieu de cimenter leur union, les divisa.

Lulli profite de cette brouille, et, par le crédit de madame de Montespan, se fait investir du privilége de l'abbé Perrin. Alors tout prend une face nouvelle. En homme de génie, Lulli agrandit et transforme l'ébauche de ses prédécesseurs. Il choisit d'abord un poëte digne de le comprendre et de le seconder, Quinault, qu'il intéresse à sa destinée par 4,000 livres d'appointements par an. Il fait venir du fond du Languedoc les meilleures voix qu'on peut y trouver, instruit ses chanteurs et ses musiciens d'orchestre, surveille tous les éléments qui doivent concourir à la réalisation de son œuvre, et débute, le 15 novembre 1672, dans le Jeu de Paume de la rue de Vaugirard, par les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Une réussite complète couronne ses efforts; la cour et la ville applaudissent à son génie; Louis XIV le complimente; Boileau l'exalte injustement aux dépens de Quinault; la nation l'adopte et se glorifie tellement de sa conquête, que, pendant un siècle, elle l'opposera aux plus fameux compositeurs de l'Italie. Après quinze ans de prospérité, après avoir écrit treize opéras, dont les plus célèbres sont *Phaéton*, *Atys* et *Armide*, Lulli meurt le 16 mars 1687, en laissant une grande fortune et un nom immortel.

Mais quel est donc le caractère général de l'œuvre de Lulli? Presque toujours un récitatif d'une grande vérité logique, mais monotone et sans rhythme, fréquemment coupé par de longues suspensions sur la dominante, une sorte de mélopée d'une allure grave et solennelle, où la musique ne sert qu'à relever l'accent de la parole; quelques chœurs fort simples, quelques duos dialogués ou bien marchant à la tierce et à la sixte, d'un mouvement toujours lent, où la passion, contenue dans des entraves d'une dignité noble, mais un peu conventionnelle, ne descend ja-

Digitized by Google

mais à ces élans, à ce désordre d'une vérité plus humaine et plus saisissante. Lulli n'ajoute rien à l'art musical tel qu'il existe de son temps. Il prend à Carissimi la manière d'écrire l'orchestre, alors très-simple, à Cavalli la coupe de ses airs, et il approprie tous ces larcins au génie de la langue et du siècle de Louis XIV. Un opéra de Lulli n'est autre chose qu'une déclamation notée où la musique est l'humble auxiliaire de la poésie, qu'elle suit pas à pas, comme Dante suit Virgile dans son voyage infernal, sans oser s'écarter de la route indiquée. Aussi tout l'art du chant consistait-il alors en quelques *ports de voix* et de nombreux trilles, dont les partitions de Lulli sont parsemées. Nous sommes persuadé que la Rochois, dans le rôle d'Armide, devait produire à peu près le même effet que la Champmeslé dans celui de Phèdre ou d'Iphigénie, de Racine.

C'est dans ce système qu'écrivirent les nombreux successeurs de Lulli, dont le plus célèbre est Campra. Ce dernier, musicien d'un vrai talent, débuta, en 1697, par l'opéra de l'*Europe galante*, qui eut un très-grand succès. Campra, qui a beaucoup composé, traite les chœurs avec plus de développement, et imprime à ses rhythmes plus de vivacité. Rameau lui-même, dont l'apparition a fait époque à l'Académie de musique, en 1733, et qui fut à la fois un profond théoricien et un compositeur plein de génie, ne change presque rien à la manière de Lulli, pour lequel il professait une grande admiration. Excepté les chœurs, qui sont souvent très-beaux, et quelques phrases dramatiques d'un caractère vigoureux, comme celle tant citée de Castor et Pollux : *Tristes apprêts, pâles flambeaux!* tout le reste n'est qu'un récitatif pompeux et décharné que la musique couvre à peine d'une légère couche de sonorité. Il faut attendre jusqu'à l'arrivée de Gluck, en 1774, pour assister à une transformation du grand opéra français.

Digitized by Google

Gluck avait alors soixante ans. Ayant beaucoup réfléchi sur la nature de son art, les idées qu'il s'en était formées avaient la maturité que donne une longue expérience. En grand réformateur qu'il est, il commence d'abord par créer et discipliner les interprètes de sa pensée, et ne s'épargne aucun effort pour instruire ses symphonistes et ses chanteurs, qui, depuis Lulli, n'avaient rien appris et rien oublié. Enfin il débute par *Iphigénie en Aulide*, dont il avait écrit la partition à Vienne, et la fait suivre de cinq autres chefs-d'œuvre, qui arrachèrent un cri d'admiration à tout un siècle de philosophes, d'artistes et de beaux-esprits. Il eut pourtant des contradicteurs, et l'on sait la longue et bruyante polémique que souleva l'antagonisme de Piccini et de l'auteur d'*Alceste* et d'*Armide*. A part les passions et la vanité des auxiliaires, quelle était, au fond, la question qui s'agitait alors dans mille brochures? L'une des plus intéressantes de l'esprit humain.

Poussé par la nature énergique de son génie, éclairé par les conseils du poëte florentin Calzabigi, et plus encore par les tristes exemples qu'il avait sous les yeux en Italie, où la tyrannie que les sopranistes et les *prime donne* comme la Gabrielli faisaient peser sur les compositeurs avait fait du drame lyrique un canevas absurde et sans intérêt, dans lequel les *airs de bravoure*, remplis de fioritures extravagantes, se succédaient sans rime ni raison, Gluck secoua ce joug ignominieux, et voulut que la musique fût l'interprète fidèle de la situation dramatique et du sentiment qui en jaillissait.

Il porta si loin l'application de ce principe salutaire, qu'en composant une scène il s'efforçait, disait-il, d'oublier qu'il était musicien, et s'interdisait toute beauté de son art qui ne lui paraissait pas nécessaire à la traduction fidèle de la parole. Les encouragements des écrivains du temps et l'enivrement de la lutte lui firent pousser ce sys-

Digitized by Google

tème jusqu'à l'exagération. Il s'appauvrissait à plaisir, il refoulait les élans de son imagination pour satisfaire aux lois d'une logique de pédants. Les d'Arnaud et les Suard ont été pour Gluck ce que les meneurs de l'Académie française avaient été pour Corneille un siècle auparavant. Aussi qu'en est-il résulté? C'est qu'au milieu d'impérissables beautés d'une déclamation héroïque et forte la musique de Gluck est parfois sèche, dépourvue de grâce et de variété. L'esprit préoccupé d'une vérité toute métaphysique, il repousse, il dédaigne la vérité bien plus charmante qui résulte des inconséquences de la poésie et du sentiment. Souvent il lui arrive de se laisser entraîner par la fougue de son génie et d'oublier la rhétorique. Oh! alors il est admirable! il chante, il rit, il pleure, il épanche librement de son cœur ému la mélodie qui en déborde, et il devient tout à coup aussi grand musicien que peintre pathétique et vrai. *Armide* est le plus glorieux témoignage de cette heureuse inconséquence de son auteur, et c'est assurément la partition de Gluck qui renferme le plus grand nombre de beautés musicales. Mais en général il déclame trop et ne chante pas assez; il sacrifie l'élément musical à l'élément dramatique, et, en tenant compte d'un siècle de progrès, on peut affirmer que Gluck ne fait que continuer le système de la *tragédie lyrique* telle que l'avaient conçue Lulli et Rameau.

C'est bien là aussi le reproche que lui adressaient les *piccinistes*. En effet, le chantre mélodieux de *Didon* et d'*Angélique et Médor* procède d'une tout autre manière. Génie méridional, nature tendre et délicate, la musique avait pour lui un charme particulier, indépendant des paroles et de la situation. Il lui fallait une phrase ample et sonore que l'oreille pût *déguster* à son aise avant de la laisser pénétrer jusqu'au cœur. Le sentiment de l'artiste prévalait en lui sur le raisonnement du philosophe, et au-

Digitized by Google

cun argument logique ne lui aurait fait sacrifier une grâce ou un contour de sa mélodie. Cela ne l'empêchait pas d'être dramatique dans les moments suprêmes. Il n'y a pas dans Gluck un duo comparable à celui que chantent Angélique et Médor dans l'opéra de *Roland*, et qui commence par ce beau récitatif :

> Médor, vous avez lieu de croire
> Que je m'intéresse à vos jours.

Le passage surtout qui accompagne ces paroles :

> A quel tourment nous livre
> Un trop cruel devoir!

est l'un des plus beaux qui existent. Mais, talent plus élégiaque que profond, plus sensuel que moral, Piccini n'avait ni l'énergie ni la grandeur de son glorieux rival. Si Gluck accorde trop à la logique dramatique, Piccini, de son côté, se laisse distraire et charmer par le développement extérieur de l'idée musicale; et leur antagonisme ressemble à celui des coloristes et des dessinateurs, c'est-à-dire à ces deux grandes familles d'esprits dont Aristote et Platon, Bossuet et Fénelon, Voltaire et Rousseau sont les immortels représentants. Dans son Histoire de Port-Royal, M. Sainte-Beuve, avec la sagacité pénétrante qui le caractérise, a signalé aussi l'existence de ces deux familles au sein de l'Église. Pendant que les gluckistes et les piccinistes se livraient un combat d'autant plus acharné qu'ils en ignoraient l'importance, un génie plus complet et plus harmonieux conciliait les deux systèmes en alliant la vérité de Gluck à la grâce de Piccini dans le chef-d'œuvre impérissable de *Don Juan*.

Le système de Gluck, enrichi de morceaux d'ensemble plus nombreux et d'un plus grand développement de l'orchestre, traversa la révolution et dura à peu près jusqu'à l'arrivée de Rossini en 1826. Le plus illustre représentant

Digitized by Google

de ce système, le véritable successeur de Gluck, c'est Spontini, l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*.

Les chanteurs qui sortirent de l'école de Gluck remplacèrent les *flattés*, les *coulés* et les innombrables trilles de ceux qu'avait formés Lulli par une déclamation emphatique et des cris forcenés devenus célèbres dans toute l'Europe. Les Italiens ont qualifié cette méthode de chant d'*urlo francese*. Nous avons entendu la dernière génération de ces interprètes de la tragédie lyrique, et nous pouvons assurer que les plus grandes exagérations actuelles ne sont rien à côté des aboiements de Dérivis et de Nourrit père. Le plus admirable chanteur français qui ait existé, Garat, était élève de Mengozzi. Son goût exquis, son style, plein de passion dramatique et de charme, était un composé de la belle diction française et de la vocalisation italienne. C'est la méthode qu'on professait à l'école de Choron, foyer éteint des bonnes études.

Tout grand maître qui, par l'audace de son génie, vient renouveler les formes de l'art, produit nécessairement une génération d'exécutants pénétrés du style qu'il fait prévaloir. Il y a surtout entre le compositeur dramatique et le chanteur qui doit interpréter ses idées une relation intime, une influence réciproque dont il serait curieux de connaître les effets. Telle vocalise qui répugnait au goût de Mozart lui a été imposée par la vanité d'une *prima donna* dont il subissait le doux empire. Il nous serait facile de citer un grand nombre d'exemples pareils.

L'avénement de Rossini au grand Opéra y a produit une révolution salutaire. Levasseur, Adolphe Nourrit et madame Damoreau y succédèrent aux Dérivis, aux Nourrit père et aux madame Branchu, et l'art de chanter et de nuancer fit disparaître cette déclamation ampoulée et bâtarde qui n'était ni de la tragédie ni de la musique. *Guillaume Tell* résout, selon nous, le problème qui a tant

Digitized by Google

préoccupé les gluckistes et les piccinistes. Ce drame lyrique, le plus beau qui ait été écrit depuis *Don Juan,* présente un modèle admirable de fusion de l'élément musical et de vérité logique, et de ce que doit être de nos jours un grand opéra français. Il existe encore des gens de par le monde qui refusent à Rossini le sérieux nécessaire pour peindre les grandes scènes dramatiques, et qui affirment que cet éclatant génie se moque toujours des sentiments qu'il veut exprimer et communiquer aux autres. Ces gens-là sont aveugles ou de mauvaise foi. Pour avoir une idée juste d'un homme, il ne faut pas s'en rapporter à ses déclarations de principes, mais aux actes intimes de sa vie.

Tel qui se proclame athée s'incline tous les jours sous une loi providentielle, heureuse inconséquence de la nature humaine! De même, pour juger un grand artiste, n'écoutez ni ses préfaces ni les sophismes de son esprit. Allez droit à l'œuvre et subissez sans révolte l'émotion qu'elle vous procurera. Or, si nous examinons ainsi la partition de *Guillaume Tell,* il est facile de prouver qu'il n'y a pas dans ce siècle de drame lyrique plus saisissant, mieux ordonné en ses parties et plus riche en beautés de premier ordre. Tout y respire la grandeur : on y sent partout une âme profondément émue de l'amour de la patrie et de l'horreur de l'esclavage. La mélodie y coule à pleins bords du cœur du poëte comme une source intarissable, et le maître la revêt aussitôt de ces formes variées et simples qui la développent et la fortifient sans en ternir la sérénité. Ses modulations, toujours amenées par le cours de l'idée principale et des péripéties de la passion, ne sont pas artificiellement déduites d'une succession d'accords, froide et facile combinaison de l'esprit; la phrase mélodique, toujours ample et sonore, ne dépasse jamais les limites d'une voix ordinaire et remplit la bouche du chanteur, qui

Digitized by Google

peut en *savourer* la délicatesse comme on savoure le charme d'une tirade de Racine ou de Lamartine, car il en est des beaux vers comme de la musique : s'ils blessent l'oreille, ils ne sauraient pénétrer jusqu'au cœur.

Gratior et pulchro veniens in corpore virtus...

Voulez-vous savoir quelle est la valeur intrinsèque d'une composition musicale, mettez-vous au piano et réduisez-en les effets. Si cela vit, vous charme, vous intéresse sans le secours des accessoires, vous avez la quintessence de l'œuvre qui survivra aux caprices de la mode et à toutes les révolutions de l'art. Mozart, le plus savant et le plus hardi des musiciens, ne perd jamais rien à être ainsi analysé; dans le finale de *Don Juan*, au milieu de ce tourbillon de voix et d'instruments, on peut saisir un souffle grandiose qui, isolé de ce magnifique ensemble, possède encore assez de vitalité pour vous ravir et vous terrifier. Nous étions chez un éditeur de musique lorsqu'un amateur vint demander la *Symphonie pastorale* arrangée pour la flûte. L'éditeur se mit à rire, et ne comprit pas que l'amateur faisait sans s'en douter le plus grand éloge du génie de Beethoven.

Tous les morceaux de *Guillaume Tell* pourraient subir cette redoutable épreuve sans rien perdre presque de leur effet. Cette musique puissante et naturelle s'empare de vous, vous pénètre comme une chaleur bienfaisante; elle vous dilate, vous émeut, vous transporte sans fatigue et sans exiger la moindre contention d'esprit. Quelle variété de tons et d'accents! Tous les sentiments y sont exprimés d'une manière admirable : la piété filiale, le calme et la sérénité de la vie champêtre, l'ivresse de l'amour et de la liberté. C'est une musique remplie de feu et de lumière qui vous attendrit et vous éclaire : *Lucere et ardere perfectum est*, a dit saint Bernard.

Digitized by Google

Guillaume Tell, chanté par Duprez, nous paraît l'idéal d'un grand opéra français. Dans le talent de l'artiste, comme dans le chef-d'œuvre qu'il interprétait d'une manière si distinguée, il y a ce juste mélange de belle diction et de flexibilité vocale, de logique dramatique et d'expansion lyrique, qui constitue la perfection.

Digitized by Google

HÉROLD.

Louis-Joseph-Ferdinand Hérold est né à Paris, le 28 janvier 1791. Son père, professeur de piano très-distingué, était originaire de Hambourg, où il avait étudié la musique sous la direction d'Emmanuel Bach, dont le génie élégant et mélodique a fait époque dans le style de l'orgue et du piano-forte. Ce fait vaut la peine qu'on le remarque, car on sait quelle est l'influence des traditions de famille sur les œuvres de l'esprit humain. Quoi qu'il en soit, le jeune Hérold n'était pas d'abord destiné à la carrière des arts. Son père, voulant le soustraire à toute tentation de ce genre, le mit de bonne heure dans l'une des meilleures pensions de Paris, où il fit de bonnes études littéraires. Mais la vocation de l'enfant fut plus forte que la volonté paternelle, et il fallut se rendre à la voix de la nature Aussi apprit-il la musique en se jouant, comme on apprend la langue maternelle; et la mort prématurée de son père, en lui faisant une nécessité de ce qui n'avait été jusqu'alors qu'un agrément, rendit ses progrès plus rapides encore. En 1806, il entra au Conservatoire et fut admis dans la classe de M. Adam pour l'étude du piano. En 1810, il était déjà en état de recevoir des leçons d'harmonie de Catel; en 1811, il passa sous la direction de Méhul, qui l'éclaira de son expérience et lui communiqua son goût pour les formes amples et dramatiques, et en 1812 il remportait le grand prix de Rome.

On a souvent agité la question de savoir si le voyage de Rome et le séjour de trois années que sont obligés de faire en Italie les jeunes lauréats que couronne l'Institut étaient

Digitized by Google

d'une utilité réelle pour leur éducation d'artiste, ou s'il ne fallait voir dans cet usage qu'un acte de munificence plus propre à flatter la vanité de la nation qu'à former de grands peintres ou de grands musiciens. Si un philosophe, un littérateur, un commerçant, ne peuvent qu'agrandir leurs idées, épurer leur goût et fortifier leur raison en voyant d'autres contrées et d'autres mœurs, il serait bien étonnant qu'un peintre, un sculpteur, un architecte, un musicien, n'eussent rien à apprendre dans le plus beau pays du monde, théâtre de deux grandes civilisations, tout couvert de monuments admirables et de chefs-d'œuvre de l'esprit humain! Quel que soit l'état actuel des études musicales en Italie, dont on a d'ailleurs exagéré l'affaiblissement, une nature bien douée ne saurait y demeurer pendant quelque temps sans profiter de toutes les bonnes choses qui s'y trouvent encore et sans y apprendre au moins l'art si difficile de traiter les voix et de bien les accompagner. Il n'y a que les médiocrités qui aient déclamé contre le voyage de Rome. C'est assez dire qu'Hérold n'a jamais été de ce nombre. Au contraire, c'est avec ravissement qu'il se rendit dans la patrie des Palestrina, des Cimarosa et des Galuppi; son génie facile et brillant se sentait attiré vers ce pays des grands mélodistes, vers cette terre fortunée toute remplie de lumière, de belles formes et d'échos harmonieux. Il y séjourna ses trois années entières, et ne voulut pas la quitter sans lui avoir payé un tribut de reconnaissance en composant à Naples un opéra italien, *la Gioventù di Enrico Quinto*, qui eut un succès flatteur et de bon augure. Il serait peut-être à désirer que cela devînt une règle générale et que chaque lauréat fût astreint, avant son retour en France, de composer un ouvrage quelconque sous des paroles italiennes. En s'exerçant avec une langue aussi musicale, son style pourrait acquérir de l'aisance et du nombre. J. J. Rousseau conseillait à ceux qui voulaient

Digitized by Google

bien écrire en prose de faire des vers; nous serions tenté de croire que pour composer un bon opéra français il faut avoir fait des opéras italiens. Du moins il est incontestable que Gluck, Piccini, Sacchini, Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Grétry et Hérold, c'est-à-dire les plus grands maîtres de la scène française, ont tous subi cette épreuve. C'est à la fin de l'année 1815 qu'Hérold revint à Paris. Les nombreux obstacles qui attendent au début de leur carrière les compositeurs français furent aplanis pour lui par la rare bienveillance d'un homme illustre, par Boïeldieu, qui lui tendit une main fraternelle et l'admit à écrire un acte dans un opéra de circonstance dont il était chargé, *Charles de France*, qui fut représenté en 1816. On est heureux de pouvoir signaler un trait qui honore autant le caractère que l'esprit de Boïeldieu, car il y a plus d'un rapport entre l'auteur de *la Dame blanche* et celui du *Pré aux Clercs*. Il semble qu'une attraction secrète ait attiré l'un vers l'autre deux musiciens que la postérité rapprochera dans son admiration. La bonne opinion qu'inspira Hérold lui valut un livret en trois actes, *les Rosières*, qui fut représenté à la fin de l'année 1816, et qui, malgré quelques inexpériences qui s'y apercevaient, accrut encore l'estime qu'on avait déjà pour le jeune compositeur. Quelque temps après vint *la Clochette*, dont le succès mit son nom tout à fait en évidence. Cependant il lui fallut attendre près de dix-huit mois, temps qu'il employa à écrire des morceaux de piano remplis de distinction, avant qu'on lui offrît une nouvelle occasion de fortifier sa réputation naissante. Il reparut à la scène avec *le Premier venu*, comédie froide, dit M. Fétis, peu favorable à la musique; ce qui n'empêcha pas Hérold d'y écrire un trio excellent qui témoignait de sa facilité et de son entente des effets dramatiques. Nous ne suivrons pas notre compositeur à travers toutes les vicissitudes qu'il lui fallut subir avant d'arriver à

Digitized by Google

cet instant suprême où la main exécute sans broncher les ordres de l'esprit, où l'artiste, ayant enfin conscience de lui-même, enfante sans douleur les rêves de son âme et donne une forme durable à de nobles inspirations : *Mens sana in corpore sano.* Avant d'atteindre à cet heureux équilibre, à cette harmonie de nos facultés qui est la source des œuvres éternelles, que de luttes, que d'amertumes et quelles défaillances! Car le succès qui vient au jour propice couronner les travaux d'un homme jusqu'alors inconnu, est très-souvent une révélation pour lui-même. Ses doutes cruels disparaissent devant les acclamations de la foule, et, comme la statue de Pygmalion, il se réveille au bruit des transports dont il est l'objet et reçoit la vie de l'amour qu'il inspire. *Marie,* opéra en trois actes, qui fut représenté en 1826 avec un très-grand succès, est l'œuvre où le génie d'Hérold, épuré par le travail et dégagé des nuages de la jeunesse, s'épanouit dans toute sa grâce et donne la mesure de sa force. Plus confiant en lui-même par la sympathie qu'on lui témoigne, il agrandit sa manière et s'élève jusqu'au ton tragique dans *Zampa,* qui parut en 1831 ; et il expire un mois après la première représentation du *Pré aux Clercs,* qui a été sa parole dernière et son plus beau succès. Hérold est mort le 18 janvier 1833, âgé seulement de quarante-deux ans, épuisé par le succès et les soucis de la vie d'artiste, dont il a un peu trop prodigué les trésors.

Marie, Zampa et *le Pré aux Clercs* sont les trois principales partitions d'Hérold, celles qui le caractérisent et le classeront dans l'histoire. Tout ce qu'il a fait avant *Marie* n'est qu'un prélude, des essais plus ou moins heureux d'un talent qui cherche sa voie; et ce qu'il a écrit entre les trois opéras qui rendront son nom immortel se borne à des productions estimables, mais secondaires. C'est dans *Marie* qu'Hérold arrive pour la première fois à la

Digitized by Google

conscience de lui-même; il y met cette tendresse ineffable d'un premier amour, ces mélodies suaves et faciles qui s'exhalent de l'âme comme le parfum de la fleur, et que l'on ne peut donner qu'une seule fois dans la vie.

Dans *Zampa*, il y a plus de maturité et plus de variété; les idées en sont plus passionnées, plus profondes : c'est une âme éprouvée qui chante sa douleur et qui l'exprime dans un langage parfait. Il combine ces deux qualités dans *le Pré aux Clercs* : c'est la morbidezza et la grâce de *Marie* dans un cadre plus dramatique, relevées par une forme plus savante; il y réunit ce qu'il y a de plus exquis, et se résume comme s'il eût eu le pressentiment de sa fin prochaine. Nous avons dit qu'Hérold et M. Auber étaient les compositeurs français qui se ressentent le plus de l'influence de Rossini, ceux qui se sont approprié avec le plus d'habileté la touche et les procédés de l'incroyable génie à qui nous devons *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*. Hérold surtout ne dissimule pas ses emprunts; mais s'il imite, il le fait en homme supérieur qui comprend ce qu'il y a de transmissible dans les arts et ce qui est personnel, ce qui peut devenir la propriété de tous et ce qui doit rester le partage exclusif de ces natures héroïques que le Seigneur a choisies pour glorifier son nom. C'est là le grand secret de la constitution et de la filiation des écoles, de ce qu'il y a d'immuable et de progressif dans les conceptions de l'esprit; car, pour s'inspirer avec fruit d'un modèle qu'on admire, il faut en quelque sorte participer un peu de sa substance et avoir été initié à sa lumière. C'est dans ce sens qu'il faut entendre ce mot si juste de Molière : *Je prends mon bien partout où je le trouve.*

Hérold, qui a été pendant cinq ou six ans accompagnateur au Théâtre-Italien, à l'époque où l'on ne jouait que les opéras de Rossini, a dû faire nécessairement une étude particulière de l'œuvre de ce grand maître et l'avoir exa-

Digitized by Google

miné dans ces détails de métier qui échappent à la foule et à la médiocrité, mais qui saisissent un véritable artiste et qui ont fait dire au Corrége en voyant un tableau de Raphaël : *Anch' io son pittore!* On s'aperçoit en effet que l'auteur du *Pré aux Clercs* a été frappé de la vivacité des couleurs, de l'heureuse combinaison des timbres, de la variété des rhythmes, de la soudaineté des épisodes, du *brio* et de la puissance qui caractérisent l'orchestre du créateur d'*Otello* et de *Semiramide;* il s'en est approprié tous les effets qui convenaient à la nature de son talent et au goût du public pour lequel il écrivait. Son orchestration est d'une rare élégance, vigoureuse dans les grandes péripéties, sonore sans bruit et claire sans maigreur dans l'accompagnement des *cantabile.* Jamais de remplissages, jamais de ces lieux communs pédantesques qui ne s'adressent qu'aux musiciens de profession et qui ne servent qu'à témoigner de la stérilité de celui qui les emploie; tous les artifices de l'art concourent à l'ornement de l'idée première, chaque instrument conserve l'accent qui lui est propre, et chaque note est une partie lumineuse d'une harmonie exquise et bien nourrie. Mais ce qui distingue Hérold entre tous les compositeurs français, c'est la manière dont il traduit le sens des paroles et traite les voix; c'est par là qu'il se rapproche de l'école italienne et surtout de Rossini, son modèle.

La question de savoir comment la musique doit s'allier à la parole et quel est le rôle qu'elle doit jouer dans une action dramatique est l'une des plus controversées et, partant, des plus embrouillées que présente l'histoire de l'art. Dès la fin du seizième siècle, elle fut l'objet de savantes discussions entre les beaux esprits de Florence, qui, par passe-temps d'érudits, créèrent l'opéra et trouvèrent une nouvelle forme de l'esprit humain en cherchant la pierre philosophale, c'est-à-dire la restauration de la mélopée grecque. Remarquons, en passant, ce caprice de la fortune,

Digitized by Google

qui se rit de l'ambition de notre volonté et qui nous conduit à un but qui était bien loin de nos prévisions. Au milieu du dix-huitième siècle, lors de l'arrivée en France des premiers bouffons italiens, cette question fut de nouveau agitée par les littérateurs du temps, qui se divisèrent en partisans de la musique italienne et en défenseurs de la musique française, et l'on sait avec quelle autorité J. J. Rousseau intervint dans la querelle. Sa lettre sur la musique française, qui souleva contre lui tant de clameurs et qui fit fermer les portes de l'Académie royale à l'auteur inspiré du *Devin de village*, est le seul écrit qui soit resté de toute cette bruyante polémique. Il s'en faut cependant que Rousseau ait bien compris le problème, dont il a donné une solution plus éloquente qu'approfondie; et les piccinistes et les gluckistes, qui vinrent après, ne l'ont pas éclairci davantage. De quoi s'agissait-il donc?

La musique doit-elle être une traduction littérale de la parole, la suivre pas à pas et mot à mot, en reproduire autant que possible le sens grammatical sans jamais s'écarter de la ligne logique qu'on lui a tracée; ou bien ne faut-il pas qu'elle s'inspire plutôt du sentiment qui ressort de la situation, qu'elle ajoute à la vérité dramatique les charmes qui lui sont propres, qu'elle rayonne et s'épanche autour de l'idée principale, qu'elle soit l'expansion lyrique de la parole et le langage de l'âme, au lieu de devenir une glose métaphysique plus propre à flatter les susceptibilités de l'esprit qu'à nous émouvoir? Sans se rendre bien compte de toutes les conséquences du principe qu'ils adoptaient, Gluck, Grétry et les admirateurs de l'opéra français soutenaient la première opinion. Rousseau et les piccinistes étaient de l'avis contraire. Il est évident que cette discussion est au fond la même que celle qui a toujours existé entre les partisans de l'idéal et de la réalité, c'est-à-dire qu'elle est la manifestation de deux tendances de l'esprit

Digitized by Google

humain. La musique est une poésie, et, comme toute poésie, deux éléments composent son essence : l'élément sensible et l'élément intellectuel, l'idée et la forme. Pour arriver à l'âme, il faut passer par les sens, et si vous blessez mes organes, vous ne pénétrerez jamais dans mon for intérieur : *Nihil intrare potest in affectum, quod in ore velut quodam vestibulo statim offendit*, a dit le judicieux Quintilien. Les beaux-arts, qui s'adressent avant tout au sentiment et à l'imagination, doivent donc procéder autrement que les sciences, qui ne parlent qu'à la raison, et faire une large part aux besoins de notre sensibilité. Un grand poëte, comme Virgile ou Racine, sait envelopper son idée d'une forme exquise qui satisfait à la fois l'oreille et l'esprit, qui nous émeut et nous persuade, qui fait vibrer toutes les cordes de la vie et nous conduit au vrai par le beau, qui en est la splendeur. Il en est de même du compositeur. On voit qu'Hérold était pénétré de la justesse de ce principe, car son œuvre en est un admirable résultat. Sa phrase mélodique est toujours ample et flottante, jamais elle n'étreint le mot de manière à gêner la liberté et la grâce de son allure. Elle est à la fois vraie et belle, dramatique et musicale; elle remue la foule et charme les connaisseurs. Ses accompagnements sont exquis, remplis de détails et de caprices adorables qui ajoutent à l'idée sans la tourmenter et sans en ternir la limpidité par des modulations importunes. C'est une musique aussi heureusement conçue que bien écrite, facile à chanter et facile à comprendre, tendre, spirituelle, naïve et forte, pleine de lumière, de grâce et de vérité.

Hérold est le seul compositeur français dont les œuvres expriment le sentiment indéfini de la mélancolie; sa musique respire partout une tristesse résignée et pénétrante qui témoigne de l'origine germanique de la plus belle gloire du théâtre de l'Opéra-Comique.

Digitized by Google

ESQUISSE

D'UNE

HISTOIRE DE LA ROMANCE

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS.

La romance, c'est-à-dire une espèce de chanson divisée en plusieurs couplets sur un air simple, naïf et tendre, dont le sujet est d'ordinaire l'expression des désirs ou des peines de l'amour, est aussi ancienne que la monarchie, ou, tout au moins, que la langue française. Son histoire se rattache de la manière la plus intime à l'histoire de notre littérature, de nos mœurs et de notre civilisation.

La romance, dont le nom indique le mariage de la musique avec la langue vulgaire ou *romane*, est la manifestation de la sensibilité, de la grâce et de la galanterie françaises. On la voit poindre dès la fin du dixième siècle, alors que notre langue commence à se dégager de ce jargon barbare qui, n'étant plus le latin, n'est pas encore le français. Elle grandit, s'épure et s'idéalise avec les formes de notre poésie lyrique et de notre sociabilité; elle se développe avec la mélodie, s'enrichit des progrès de l'harmonie et reflète successivement toutes les délicatesses de l'esprit et du sentiment. Naïve d'abord et composée d'une seule phrase, presque toujours écrite dans le mode mineur, elle profite de l'invention de la modulation pour ajouter à son petit domaine une phrase complémentaire, laquelle,

Digitized by Google

passant dans le mode majeur relatif, prépare le retour désiré de l'idée première. Elle devient précieuse ensuite, dramatique, passionnée, forte, entraînante, compliquée; prend tous les tons et tous les langages, et ne se refuse aucune des hardiesses de la poésie et de l'art musical. Elle a été protégée par tous les gouvernements; elle a été cultivée par les plus grands et les plus illustres personnages du monde, par des comtes, des marquis, des ducs, des princes et des rois.

On a vu des reines confier à une tendre romance le secret de leur cœur. Que dis-je? de graves philosophes, des hommes d'État, de farouches tribuns, n'ont pas cru déroger à leur dignité en payant un tribut à ce genre modeste qui possède de charmants trésors. Le républicain Carnot ne consolait-il pas son exil à Magdebourg en chantant sur la musique de Romagnesi :

Que ne peut-on rêver toujours!

et Fabre d'Églantine n'a-t-il pas fait l'adorable petit chef-d'œuvre :

Il pleut, il pleut, bergère;
Presse tes blancs moutons...

Je vous le dis, en vérité, la romance est une forme essentielle de notre esprit national. Mais il est temps de procéder par ordre et de remonter à l'origine de la romance, dont nous esquisserons l'histoire jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, et de la fin du dix-huitième siècle jusqu'en l'an de grâce 1850.

Chez tous les peuples du monde il a existé des chants naïfs, *proles sine matre creata*, fruits de l'instinct et du sentiment de tous. Les Grecs, ces maîtres divins dans l'art de parler, de chanter et de transfigurer la beauté éternelle, en avaient pour tous les usages et pour toutes les conditions de la vie. Les Romains, leurs grossiers conquérants,

Digitized by Google

qui ont tout volé, jusqu'aux premiers éléments de leur civilisation, possédaient aussi ces vieilles chansons du Latium que Tite-Live et Virgile écoutaient avec une piété profonde. Ces chants de l'antiquité, transmis de siècle en siècle par la bouche des pâtres et des bouviers, ont été recueillis par l'Église et sont arrivés jusqu'à nous dans ces belles et graves mélopées qui nous émeuvent encore dans nos temples. A l'origine de toutes les nations modernes, on trouve également des chants populaires qui jaillissent et sont l'écho des grands événements politiques qu'on voit s'accomplir de toutes parts. Ces chants, où le récit épique se mêle à la peinture des sentiments intimes du cœur humain, étaient l'œuvre d'une classe de poëtes qui se rattachaient aux rapsodes homériques par une filiation certaine et qui n'a jamais été interrompue. On les appelait *troubadours* dans le midi de la France et *trouvères* de ce côté-ci de la Loire. Dès le dixième siècle, alors que la langue vulgaire commence à balbutier ses premiers mots, elle s'allie à la musique. Francon, de Cologne, qui fut écolâtre de Liége vers 1055, nous a conservé, dans son Traité du chant mesuré (*Ars cantus mensurabilis*), des fragments notés de chansons en langue vulgaire. Dans le siècle suivant, ces chansons deviennent plus nombreuses; mais aux douzième et treizième siècles, à la suite du mouvement qui entraîne les populations à la croisade, elles se multiplient et se répandent dans toute l'Europe. On les chante en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Angleterre, à la cour des princes et sous le chaume du pauvre; elles deviennent l'objet de l'attention générale. Comme les rapsodes, comme les bardes et tous les poëtes primitifs et populaires, les trouvères et les troubadours chantaient les vers que leur avaient inspirés, soit un fait historique, soit quelque événement intéressant de la vie domestique. La plupart du temps ils ajustaient ces vers sur une *cantilène*

Digitized by Google

déjà connue, comme le font encore de nos jours les chansonniers, ou bien ils inventaient une mélodie qu'ils allaient ensuite faire écrire par un musicien de profession qu'on appelait *harmoniseur*. Cette division dans le travail du *gai savoir* subsista jusqu'à la fin du treizième siècle. Il y avait cependant des troubadours qui étaient en état de fixer, de noter eux-mêmes le chant qu'ils avaient trouvé, et l'on en cite même quelques-uns qui paraissent avoir fait une sorte de révolution non pas dans l'art musical proprement dit, mais dans l'invention de quelques mélodies faciles. Tel fut Pierre d'Auvergne, dont la romance :

Aux courtes journées, long est le soir,

est signalée comme ayant produit une grande sensation sur ses contemporains. Quoiqu'on ne sache rien de bien positif sur la partie musicale des troubadours et des trouvères, il y a tout lieu de présumer que la mélodie de leurs romances était de courte haleine, d'un rhythme indécis et sans tonalité précise, consistant en quelques notes plaintives et monotones dont la persistance finissait par saisir l'oreille et toucher le cœur. Tout le mérite de ces petites compositions était dans les paroles et dans l'histoire intéressante qu'on racontait. Ces faits, qui résultent de l'histoire de la musique, sont confirmés par les chansons du châtelain de Coucy, célèbre trouvère du douzième siècle, dont les mélodies ont été traduites en notation moderne par Perne, et se trouvent dans l'édition qu'en a donnée M. Francisque Michel. Un autre témoignage à l'appui du jugement que nous portons ici sur la musique des trouvères et des troubadours, c'est une romance d'Adam de la Halle surnommé le Bossu d'Arras, qui fut l'un des plus célèbres trouvères du treizième siècle. Cette romance fait partie d'une espèce de petite pastorale, *le Jeu de Robin et de Marion*, qui fut représentée à Naples vers 1285; elle ne

Digitized by Google

dépasse pas l'étendue d'une quinte, et l'expression en est simple et naïve. Jehannot Lescurel, musicien français du commencement du quatorzième siècle, a fait un grand nombre de romances qui sont encore manuscrites. M. Fétis en a traduit en notation moderne un petit rondelet :

A vous, douce débonnaire,
Ai mon ceur donné.

dont la mélodie est un peu plus développée et annonce l'approche des temps modernes. En effet, dès le quinzième siècle, l'art d'écrire et de combiner des sons fait de très-grands progrès sous la main patiente des contre-pointistes. La mélodie s'avive, s'étend et se dégage des entraves que lui opposaient l'immobilité tonale du plain-chant et la rigidité des docteurs. Elle participe de ce grand mouvement de l'esprit humain qu'on appelle la renaissance, qui réveille la fantaisie assoupie par l'ascétisme chrétien, et donne l'essor à toutes les puissances de la vie. La romance aussi s'égaye; elle emprunte aux airs de ballet un rhythme plus accusé, et à la passion qui l'inspire un accent moins résigné. La galanterie française du seizième siècle lui communique une grâce tout exquise qui la fait rechercher par tous les peuples de l'Europe, et surtout par les Italiens, qui se mettent à composer aussi *delle canzonette alla francese*. Les poëtes, les beaux esprits, les nobles dames, les princes, les rois, toute la société polie de la France rime, compose et chante de tendres et charmantes romances. Les musiciens qui se distinguent le plus dans ce genre sont d'abord Noé Feignient, Guillaume le Heurteur, Pierre Vermont, dont le nom se trouve cité par Rabelais dans le prologue du second livre de *Pantagruel;* plus tard viennent Beaulieu, Deschamps, Claudin, et les poëtes les plus fameux de la pléiade ont laissé de vrais chefs-d'œuvre dans ce genre éminemment français. Ils les ajustaient sur des airs déjà connus et que tout le monde pouvait chanter.

Digitized by Google

Qui ne connaît

Charmante Gabrielle,
Percé de mille dards...

dont les paroles ne sont pas plus de Henri IV que la musique n'a été composée par son maître de chapelle, François-Gustave du Cauroy? Cet air charmant est un vieux noël dont on ne connaît pas le véritable auteur, et sur lequel le roi vert galant se sera fait écrire par un poëte de cour, par Desportes peut-être, ces jolis couplets qu'il adressa à sa bien-aimée le jour où son cœur volage aura eu besoin d'obtenir un pardon. Nous avons aussi des romances de Louis XIII, qui savait mieux la musique qu'il ne savait aimer et gouverner la France. Son maître de musique, Pierre Guedron, en a composé également de charmantes, et tout le monde connaît celle qui a été publiée il y a quelques années, et qui commence de la manière suivante :

Aux plaisirs, aux délices, bergères!
Il faut être du temps ménagères.

La mélodie en est assez longue, et se compose de deux phrases qui se répondent et qui respirent une naïveté pleine de grâce. Citons encore les airs de cour de Boisset, surintendant de la musique de Louis XIII, et les cantates de Lambert, beau-père de Lulli. André Danican Philidor, violoniste de la musique de Louis XIV, a fait un recueil des vieux chants populaires de la France, qu'il a copiés de sa main et dédiés à Louis XIV. Ces recueils, qui renferment des trésors de mélodies naïves, existent encore de nos jours à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Bernier, Colin de Boismont, de Bury-Campra, Colasse, cultivent la romance avec succès sous la régence; mais c'est surtout dans la seconde moitié du dix-huitième siècle qu'on la voit se multiplier et s'épanouir avec une grâce

Digitized by Google

charmante, exhalant un parfum de tendresse et d'adorable mélancolie. Écoutez donc ce doux ramage de poëtes délicats et de musiciens faciles qui chantent, au déclin d'une société qui va bientôt disparaître, la beauté du soir, les charmes de la vie champêtre, le bonheur d'aimer à l'ombre d'un frais bocage, aux bords d'un ruisseau paisible. Voici d'abord la charmante idylle : *Que ne suis-je la fougère!* dont Riboutté, amateur de poésie, fit les paroles sur un vieil air qu'on a faussement attribué à Pergolèse; *O ma tendre musette!* inspiration agreste et touchante du froid et pédant La Harpe, que Monsigny réchauffa des sons de sa musique; *Il pleut, il pleut, bergère,* de Fabre d'Églantine, musique de Simon, qui a été depuis directeur des Variétés; *L'Amour est un enfant trompeur, Plaisir d'amour ne dure qu'un moment,* vrais petits chefs-d'œuvre, surtout la dernière, de Jean-Paul Martini, qui a été surintendant de la musique du roi sous la restauration; *Les petits oiseaux,* de Rigel, qui eut un succès fou, et qui fut chantée sur le théâtre français d'Alexandrie pendant l'expédition d'Égypte; *L'Amour fait passer le Temps, le Temps fait passer l'Amour,* vérité très-morale, mise en musique par Solié, tour à tour acteur et compositeur d'opéras-comiques; *L'Amour craintif, Annette et Lubin,* paroles de Favart, musique de madame Favart. N'oublions pas *J'ai vu Lise hier soir,* du hauboïste Garnier; *Que j'aime à voir les hirondelles,* tirée d'*Estelle et Némorin,* cette bergerie de Florian où le loup n'a jamais pénétré; la musique est de Devienne, l'auteur des *Visitandines; Pauvre Jacques,* de madame la marquise de Travenet, qui fut chantée par le parti royaliste dans les premières années de la révolution.

Au milieu de ces petits chefs-d'œuvre, inspirations isolées d'un instant de bonheur, il y eut des compositeurs qui cultivèrent la romance d'une manière suivie et avec le plus

Digitized by Google

grand succès. Tel fut, entre autres, Albanèse, chanteur *fabriqué* par l'industrie italienne pour le service de la chapelle du roi, où il remplissait les fonctions de sopraniste; il a publié plusieurs recueils de mélodies faciles et charmantes, qu'on chantait dans toutes les réunions de la société polie.

Qui n'a présent à la mémoire le passage des *Confessions* où Rousseau, vieux, pauvre, infirme, désabusé de tout, le cœur rempli de cette tristesse profonde qui a fait sa gloire et son malheur, verse des larmes abondantes en se rappelant une romance naïve que sa bonne tante lui chantait dans les jours fortunés de son enfance :

Tircis, je n'ose écouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Car on en cause déjà dans le hameau.

C'est dans son recueil de romances intitulé *Mes Consolations,* qu'on trouve les plus tendres inspirations musicales de Jean-Jacques; celle-ci, par exemple :

Au fond d'une sombre vallée,
Dans l'enceinte d'un bois épais,
Une humble chaumière isolée
Cachait l'innocence et la paix.

N'est-ce pas là le rêve de bonheur comme l'avait conçu ce génie infortuné? La mélodie de cette jolie romance, composée d'une seule phrase en *fa majeur,* peint à merveille l'ombre, le silence et la fraîcheur des bois; et l'accompagnement, qui gazouille et murmure tout bas des arpéges en doubles croches, semble reproduire le mouvement d'un ruisseau qui serpente sous le feuillage. Nous allions presque oublier de citer un autre adorable petit chef-d'œuvre de ce temps de merveilles :

De mon berger volage
J'entends le chalumeau.

Comme la mélodie en est suave! comme elle vous rem-

Digitized by Google

plit le cœur de cette vague tristesse, de cette rêverie profonde et sans objet qui mouille involontairement nos paupières! Oh! mon Dieu! quel est donc l'auteur d'un air si touchant? Pourquoi ne puis-je vous citer le nom de celui qui a trouvé dans le fond de son âme ce chant presque digne d'un Pergolèse ou d'un Paesiello? C'est aussi au dix-huitième siècle qu'appartient la romance si connue que Châteaubriand entendit un soir dans les profondeurs des montagnes de l'Auvergne, et dont l'air plaintif que chantait un pâtre solitaire lui inspira ces paroles d'une simplicité touchante :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!
Ma sœur, qu'ils étaient beaux les jours
De France!
O mon pays! sois mes amours
Toujours.

Cette romance, qui parut vers le commencement de ce siècle sous le titre du *Montagnard émigré*, fut insérée par Châteaubriand dans sa nouvelle historique *le Dernier Abencerrage*, et mise dans la bouche du chevalier de Lautrec. Mais il est évident que ce chant, si plein de mélancolie et de tendresse, composé de deux petites phrases qui se répondent dans le même ton, comme l'écho qui répercute au loin la voix qui se lamente, n'a pu être produit que par le siècle qui a vu naître :

De mon berger volage
J'entends le chalumeau.

C'est le même accent de mélancolie pénétrante, c'est la même rêverie qui s'exhale et monte comme un regret de l'infini. Il n'y a que Gluck ou Rousseau qui auraient pu trouver une mélodie si exquise et si profonde. Nous devons mentionner encore la fameuse romance de Gaviniès. Pierre Gaviniès, qui naquit à Bordeaux le 25 mai 1726 et mourut

Digitized by Google

à Paris le 9 septembre 1800, a été un violoniste célèbre, le fondateur de l'école française. Jeune, spirituel, d'un physique agréable, plein de sensibilité et de talent, il devint amoureux d'une haute et puissante dame de la cour, qu'il enleva. Poursuivi par le mari de sa bien-aimée, il fut arrêté et mis en prison sur le vu d'une lettre de cachet. Il y resta pendant toute une année. Pour se consoler de son amour malheureux et adoucir les ennuis de sa captivité, il composa une mélodie sans paroles, dans laquelle il exprima la douleur dont son cœur était pénétré. Rendu à la liberté, il parcourut la France, donnant partout des concerts où il jouait sur le violon sa romance favorite.

Mais voici le ciel qui s'obscurcit, l'orage gronde, la révolution éclate. Puis vient le directoire. On court les spectacles, les concerts, les bals; on s'enivre de sensualité dans les bosquets de Tivoli, dans le parc de Monceaux, dans le jardin de Paphos. *Bouton de rose,* ce calembour poétique de madame de Salm, est mis en musique par Pradher, et obtient un succès fou. Domnich, qui a été professeur de cor au Conservatoire, publie : *Ces bois épais ont caché ma bergère, Charmant ruisseau.* Plantade, Carbonnel, Lambert, Boïeldieu et une foule d'autres s'élancent dans la carrière et chantent, sur un ton anacréontique, la *Feuille de rose,* l'*Haleine du printemps,* au milieu des éclats de rire de cette génération étourdie qui danse sur les tombeaux de ses pères. Les concerts de Feydeau et ceux de la rue de Cléry, qui sont venus après, offrent à Garat l'occasion d'y déployer un grand style en chantant les œuvres de Gluck et ses propres romances, dont voici les plus célèbres : *Je t'aime tant!* qui rappelle un peu le fameux air du *Mariage de Figaro : Non so più cosa son cosa faccio; Bélisaire,* mélodie d'un beau caractère, et *le Chevrier,* qui est plein de charme.

Cependant le dix-huitième siècle va finir. Un grand

Digitized by Google

homme apparaît qui ramasse le pouvoir; l'ordre moral renaît sous sa main puissante, la société se rassoit sur ses bases; les vieilles traditions sont restaurées, et la romance aussi y a refleuri plus charmante et plus belle.

Sous le consulat, gouvèrnement de transition, les mœurs, les costumes et les habitudes de la vie n'ont pas un caractère définitif bien tranché. C'est encore le grand courant de la révolution qui se prolonge, mêlé d'un reste d'élégance appartenant au siècle précédent et de cette liberté d'allure à demi païenne qui venait du directoire. Tous les éléments de la société nouvelle sont en présence sans se mêler encore, et semblent attendre qu'un lien puissant les rattache les uns aux autres et les fonde dans un tout harmonieux. D'un côté, on voit les débris du parti royaliste, fidèle aux traditions de l'ancien régime, se réunir dans quelques cercles choisis pour s'y entretenir des malheurs éprouvés et des espérances de l'avenir. Plusieurs femmes distinguées, échappées à la tourmente révolutionnaire, groupent autour de leurs causeries élégantes les hommes éminents de leur parti. Plus loin, on aperçoit les restes du parti encyclopédiste, ce qu'on appelait alors la société d'Auteuil, dont madame Helvétius était le centre. Puis viennent les constitutionnels de 1789 sous la bannière de madame de Staël, et enfin la société proprement dite du consulat, qui se composait des fonctionnaires, des généraux et de leurs jeunes femmes, toutes appartenant à d'anciennes et bonnes familles, et dont madame Bonaparte était le chef naturel.

C'est au milieu de ce monde confus composé d'éléments hétérogènes que parurent le *Génie du Christianisme* et la *Delphine* de madame de Staël. On ouvrait les églises, et les théâtres reprenaient le vieux répertoire, qui avait fait le charme de l'ancienne société; enfin le premier consul ceignit le bandeau impérial et se fit couronner à Notre-

Digitized by Google

Dame par la main de Pie VII. Ce spectacle, plein de grandeur, évoqua dans l'imagination des poëtes, des artistes et des beaux esprits la grande image de Charlemagne, toute la mythologie des romans de la Table ronde, la chevalerie, les troubadours, les croisades, la tourelle féodale et la noble dame qui s'y mourait d'amour. Les poëmes épiques pullulaient; toute la littérature de l'époque entra dans ce mouvement rétrospectif qui se combinait avec l'imitation de l'art antique, des costumes grecs et romains. Ainsi on voyait dans un salon de cette époque une femme vêtue comme une matrone du siècle d'Auguste chanter une romance qui peignait les regrets d'un preux chevalier partant pour la Palestine, ou bien les adieux d'un troubadour à sa tendre *mie!* Cela se passait le lendemain de cette révolution qui avait broyé l'aristocratie française et démoli les châteaux de la féodalité.

Parmi les compositeurs de romances que la mode combla alors de ses faveurs, nous devons citer d'abord Charles-Henri Plantade, qui avait débuté sous le directoire avec ses brillants émules, Garat, Boïeldieu et Pradher. Plantade a publié un nombre considérable de mélodies tendres et quelquefois passionnées qui se font remarquer par une certaine ambition dramatique dans les accompagnements. Les plus connues sont les suivantes : *Ma peine a devancé l'aurore,* dont la première partie en *la mineur* respire la douce rêverie qui caractérise la romance du dix-huitième siècle. *Le jour s'élève, Amour m'inspire,* écrite en *sol mineur,* n'a pas la distinction de la première, tandis que *Languir d'amour, gémir de ton silence* est une mélodie large, développée et toute pleine de larmes. Mais le chef-d'œuvre de Plantade, c'est la romance si connue, *Te bien aimer, ô ma chère Zélie!*

Le succès extraordinaire de cette légère production valut à Plantade d'être nommé d'abord professeur de chant de

Digitized by Google

mademoiselle de Beauharnais, laquelle, devenue reine de Hollande, le fit son maître de chapelle. Tous les salons de l'aristocratie impériale lui furent ouverts. Il fut choyé, courtisé; et à la restauration, qui adoptait les généraux et les romances de l'empire, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur et maître de la musique de la chapelle du roi Louis XVIII.

Sous le règne de madame de Pompadour on put devenir ministre et même cardinal pour un couplet à Chloris; sous celui de Napoléon, qui tenait à restaurer les bonnes traditions monarchiques, l'auteur d'une romance bien troussée faisait tranquillement son chemin, en passant par les boudoirs et les escaliers dérobés. Carbonnel et Lambert, deux professeurs de chant en vogue, ont aussi bien mérité de la romance : le premier en nous laissant *Brigitte* et *Pauvre Lise à quinze ans*, qui s'est beaucoup chantée; et le second *les Bords de la Loire*, et surtout *De ma Céline amant modeste*, inspiration gracieuse que se rappellent encore les vrais amateurs. Mais une grande célébrité dans le genre qui nous occupe, ce fut Martin-Pierre Dalvimare, harpiste de l'Opéra et de la musique particulière de l'empereur. On ne peut compter le nombre de mélodies tendres, vives et coquettes qui sont sorties de sa plume facile. Les éditeurs se les arrachaient, et une nouvelle romance de Dalvimare était un événement pour les jolies femmes des années 1806 et 1807, dont les maris ou les amants faisaient la campagne de Prusse. Homme du monde, homme d'esprit, virtuose d'un grand mérite et musicien instruit, Dalvimare était très-recherché dans la haute société du temps, où ses romances faisaient les délices de tous les cœurs sensibles. Avec un filet de voix, une guitare et une romance de Dalvimare, un commis était sûr de devenir chef de bureau et un sous-lieutenant de passer promptement colonel. Voici les romances les plus connues

Digitized by Google

de Dalvimare : *Un jeune troubadour qui chante et fait la guerre,* dont la mélodie est pimpante et légère; — *Mon cœur soupire,* chant beaucoup plus passionné, dont le motif rappelle un peu l'air admirable du *Mariage de Figaro* de Mozart; — enfin le *chant héroïque du Cid : Prêt à partir pour la rive africaine,* dont la mélodie est large et pompeuse.

Parmi les romances de ce genre qui parurent vers 1809, il en est une qui a fait le tour du monde, c'est *la Sentinelle,* d'Alexandre Choron. Ce musicien, qui naquit à Caen en 1772 et qui est mort à Paris en 1834, a été un homme d'un rare mérite, fondateur d'une école de musique célèbre, d'où sont sortis Duprez, madame Stolz, Hippolyte Monpou et une foule d'artistes distingués. Avant de devenir un savant théoricien, Choron avait débuté par plusieurs cahiers de romances, dont les paroles étaient inspirées par le fameux roman de Lewis, *le Moine,* alors très à la mode. Remarquons en passant qu'entre les romans et les romances il a toujours existé les relations les plus intimes dès les premiers temps de notre littérature.

La Sentinelle parut dans un journal de musique qui se publiait chez l'éditeur Leduc. Les paroles sont d'un nommé Brault, faiseur très-recherché, qui les avait écrites pour son ami Édouard Roger. La musique de Roger était gravée et publiée depuis six mois, lorsque Choron, trouvant les paroles de Brault à son gré, se les appropria en y ajustant une nouvelle mélodie. Brault, qui était une mauvaise tête, voulut venger son ami de l'insulte que lui avait faite Choron. Celui-ci, homme pacifique, calma son terrible adversaire par un bon déjeuner. Il ne fut plus question de la romance de Roger.

La Sentinelle de Choron fut chantée sur tous les théâtres et traduite dans toutes les langues de l'Europe; elle fut variée par tous les instrumentistes, depuis le violon jusqu'à

Digitized by Google

la petite flûte. Dans l'espace de deux ans on en vendit plus de vingt mille exemplaires. Grâce à cette belle mélodie, Choron était devenu célèbre; et il était si fier de son succès, qu'il signait les livres très-savants qu'il publiait sur l'histoire de la musique : « Par Alexandre Choron, auteur de *la Sentinelle.* » C'est, en effet, une belle inspiration, une mélodie largement rhythmée, qui exprime à la fois la fierté du soldat qui se dévoue pour sa patrie et les regrets de l'amant qui rêve à sa bien-aimée, loin du pays natal. Ce sujet forme un tableau poétique parfaitement en harmonie avec l'époque qui l'a vu naître, mélangé de fierté et de tendresse chevaleresque. *La Sentinelle* est la *Marseillaise* de l'empire et restera dans l'histoire.

Un soir que Choron passait sur le boulevard du Temple, il entendit un pauvre aveugle qui écorchait sur son violon l'air de *la Sentinelle.* Indigné de s'entendre si mal interpréter, il s'approche de l'aveugle, lui arrache le violon des mains en lui disant : — Malheureux! qui t'a permis de défigurer ainsi un chef-d'œuvre? Tiens, voilà dix francs, mais à condition que tu apprendras à mieux jouer un air que toute l'Europe sait par cœur.

Si, depuis Lulli jusqu'à Rossini, les Italiens ont largement contribué à la naissance et au développement de notre grande musique dramatique, ils ont aussi cultivé la romance française avec beaucoup de distinction. Après Albanèse, dont nous avons déjà parlé et qui florissait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est venu Godefroy Ferrari de Roveredo, à qui nous devons : *O toi que mon cœur adore! A l'ombre d'un myrte fleuri,* etc.; Lamparelli, qui a fait la *Rose à l'agonie au vent brûlant d'Arabie;* Mengozzi, auteur du rondeau que tous les chanteurs savent par cœur : *Se m'abbandoni,* et d'une romance très-connue : *les Trois Parties du Jour;* Ballochi, dont le nom se recommande par la très-heureuse inspiration de

Digitized by Google

l'Amandier, et surtout Blangini, qui a infusé dans la romance française quelque chose de la *morbidesse* qui distingue la *canzonetta* italienne. Né à Turin le 8 novembre 1781, Blangini vint à Paris en 1799, un an avant le consulat. Doué d'un physique agréable et d'une jolie voix de ténor, chanteur exquis, bon accompagnateur et musicien instruit, il fut bientôt à la mode et devint le professeur de chant de toutes les grandes dames de cette époque. On se le disputait comme un vrai *cherubino d'amore.* Une illustre princesse de la maison impériale l'enleva bientôt à ses nombreuses écolières, et l'emporta dans un coin retiré du monde. C'est là, à Nice, loin des soucis de la grandeur et des fracas de la guerre, à l'ombre des orangers en fleur et sous les tièdes brises de la Méditerranée, que Blangini a composé ces délicieux nocturnes qu'on chantait dans toute l'Europe, depuis Londres jusqu'à Saint-Pétersbourg.

Blangini a publié un grand nombre de romances françaises qui ont eu un succès de vogue et qui n'ont rien perdu, aujourd'hui encore, de la fraîcheur et de l'élégance qui les distinguent. *Il est trop tard pour qu'amour nous engage,* dont les paroles sont de Coupigny, est une mélodie limpide et tendre, ornée d'une foule de *gruppetti* brillants qui accusent un maître de chant habile et d'origine italienne.

« Je vendis cette romance à M. Leduc, dit l'auteur dans un petit volume où il a consigné ses souvenirs, moyennant la somme de cent vingt francs en musique, ce qui ne faisait en réalité que soixante francs. M. Leduc m'a avoué depuis qu'il a gagné avec cette romance plus de *vingt mille francs.* Le général comte de Ségur, ayant été prisonnier en Russie après le désastre de la campagne de Moscou, m'a dit avoir entendu chanter *Il est trop tard* en Sibérie. » Les autres romances les plus connues de Blangini

Digitized by Google

sont : *les Souvenirs; Pluton, chien fidèle; M'aimeras-tu?* et surtout *Il faut partir, le ménestrel l'ordonne.*

Après la littérature et la peinture, l'art que les femmes ont cultivé avec le plus de succès, c'est la musique. Dès le dix-septième siècle, mademoiselle de la Guerre faisait jouer à l'Académie royale de musique, en 1694, un opéra en cinq actes, *Céphale et Procris,* qui mit l'auteur presque au rang des Colasse et des Campra, les élèves et les successeurs de Lulli. Mademoiselle de la Guerre a laissé aussi trois livres de cantates fort estimées. Quarante-deux ans après, en 1736, une cantatrice de l'Opéra, mademoiselle Duval, donna à ce même théâtre une sorte de ballet-opéra en quatre actes, *les Génies,* qui renferme quelques idées gracieuses. En 1800, madame Devismes, épouse du directeur, fit applaudir *Praxitèle* ou *la Ceinture de Vénus,* opéra en un acte de sa composition. Les femmes furent plus heureuses encore au théâtre de l'Opéra-Comique. Madame Louis y donna, vers 1758, un petit opéra en un acte, *Fleur d'épine,* dont la musique fit sensation. Plus tard, les filles de deux compositeurs célèbres, mademoiselle Dezède et mademoiselle Lucile Grétry, obtinrent du succès sur la scène où s'étaient illustrés leurs pères. Madame Simon Candeille, de la Comédie française, composa les paroles et la musique d'une pièce en deux actes, *Ida* ou *l'Orpheline de Berlin,* qui fut jouée à l'Opéra-Comique, où parurent quelques années après *les Deux Jaloux,* de madame Gail. Mais c'est surtout dans la romance que madame Gail s'est fait une brillante réputation. Femme d'esprit et de bonne compagnie, excellente musicienne, accompagnant dans la perfection et cantatrice de bon goût, elle chantait elle-même ses compositions légères, qui se distinguaient de celles de ses nombreux compétiteurs par une tournure plus musicale. Les romances de madame Gail qui ont eu le plus de vogue sont : *La jeune et charmante Isa-*

Digitized by Google

belle, Heures du soir, la tyrolienne *Celui qui sut toucher mon cœur, N'est-ce pas elle?* d'un accent très-passionné, et surtout *Vous qui priez, priez pour moi,* paroles que Millevoye écrivit quelques jours avant sa mort. La mélodie de madame Gail est large, pathétique et d'un beau caractère. Signalons aussi en passant une jolie inspiration de madame Sophie Gay, la mère de madame de Girardin, intitulée *Mœris.*

Au milieu des splendeurs de l'empire, au milieu de ce bruit d'armes et de conquêtes, on vit une femme charmante, une reine comme il y en eut quelquefois sous les Valois, qui joignait au prestige de la grandeur les grâces de la personne et le goût des talents aimables. Blonde, bonne et tendre, la reine Hortense quittait souvent la Hollande pour Paris, où son cœur venait chercher un aliment qui lui manquait dans son froid royaume; elle réunissait dans son hôtel tout ce qu'il y avait d'artistes distingués, de poëtes, de musiciens et d'hommes de loisir que le tourbillon des affaires n'avait point absorbés. Là on causait beaucoup de galanterie, de théâtre, de peinture et surtout de musique. Lorsqu'un sentiment doux ou pénible, une espérance ou un regret traversait le cœur de la reine, elle se mettait au piano et cherchait à exprimer, dans une mélodie simple et naïve, les soucis dont son âme était pénétrée. Le chant une fois trouvé, on le communiquait aux initiés avec liberté entière de blâmer ou d'approuver, puis on le passait à Carbonnel ou à Plantade pour qu'ils fissent un accompagnement. Les choses se passaient chez la reine Hortense absolument comme aux douzième et treizième siècles, alors qu'une noble châtelaine allait chez un *harmoniseur,* ou musicien de profession, faire *noter* la romance que l'amour lui avait inspirée. On pense bien que celles de la reine Hortense étaient recherchées des amateurs. On les chantait dans tous les salons, et les orgues

Digitized by Google

de Barbarie les faisaient retentir dans tous les carrefours de l'Europe. Celles qui ont eu le plus de vogue sont les suivantes : *Vous me quittez pour aller à la gloire ! Colin se plaint de ma rigueur, Partant pour la Syrie,* et surtout *Reposez-vous, bon chevalier,* mélodie simple et touchante.

Voici comment mademoiselle Cochelet, qui a été longtemps attachée à la reine Hortense, raconte la naissance de cette romance célèbre : « Quoique toussant un peu, et malgré la défense des médecins, la reine continuait à trop chanter. Le matin elle composait seule ses romances, puis elle les faisait entendre le soir dans son salon avec la permission de les critiquer. M. Alexandre de Laborde était l'auteur des paroles auxquelles elle donnait le plus souvent la préférence pour les mettre en musique. C'est de lui qu'est la romance : *Partant pour la Syrie,* qui fut tant chantée sur les orgues de Barbarie. La grande facilité que la reine trouvait à composer la musique de ses romances faisait qu'elle n'y mettait aucune espèce de prétention. Elle fut sur le point de déchirer : *Reposez-vous, bon chevalier,* parce que, le soir où elle la fit entendre, plusieurs personnes lui avouaient qu'elles la trouvaient mauvaise. Carbonnel heureusement fut consulté, et il déclara que la musique de cette romance était la meilleure de toutes celles que la reine avait composées jusqu'alors. » Ainsi fut sauvée la meilleure inspiration de cette femme charmante.

C'est à la reine Hortense qu'on doit aussi le premier album qui ait été publié en France; c'est elle qui eut l'idée de mettre un dessin en regard de chaque romance et de traduire par le crayon la pensée du poëte et du musicien.

Sous l'empire, la romance avait le caractère des autres arts à cette époque de despotisme, de gloire et d'héroïsme : quelque chose de sonore et de tendre comme *la Vestale,* de Spontini; l'expression d'une sensibilité un peu chargée

Digitized by Google

comme les romans de madame Cottin, et d'une galanterie chevaleresque dépourvue de naïveté; une mélodie langoureuse un peu trop faiblement accompagnée, et dont les cadences plates et monotones accusent le goût équivoque du temps qui les a produites.

Les quinze années de la restauration forment une des périodes les plus brillantes de l'histoire des beaux-arts en France.

Grâce au retour de la paix et de la liberté, il y eut un grand développement de la pensée publique. La littérature renouvela ses formes alanguies; on étudia le passé avec une curiosité savante et passionnée. La peinture, la sculpture et surtout la musique furent largement protégées par la munificence de l'Etat; l'ancienne aristocratie, s'abandonnant à l'ivresse d'une victoire inespérée, recueillit les souvenirs des ancêtres, réveilla les pieuses légendes du moyen âge, releva la tourelle féodale aux pieds de laquelle la romance chanta de nouvelles amours.

Au début de la restauration nous voyons s'épanouir une des gloires les plus vives et les plus charmantes de la romance, Romagnesi, qui descend en droite ligne d'un *Cinthio* Romagnesi, qui faisait partie de la troupe de comédiens italiens que le cardinal Mazarin fit venir en France. Né en 1782, successivement enfant de chœur à l'église Saint-Séverin, où il reçut des leçons de Choron, commis, soldat, secrétaire de M. Daru, et puis ménestrel allant de ville en ville et de bourgade en bourgade chanter de gais et doux refrains, Romagnesi débuta vers 1807. Modeste amateur, il préludait dès lors à une réputation qui ne prit de l'éclat qu'à partir de 1816. En 1820, il était en pleine floraison, et, depuis le salon de la marquise jusqu'à l'échoppe de l'artisan, on entendait partout retentir ses mélodies gracieuses. L'émotion nous gagne au souvenir de l'une de ses plus heureuses inspirations : *Faut l'oublier,*

Digitized by Google

disait Colette, qu'on chantait à tous les coins de rues de Paris, lorsque, par un soir d'hiver de l'année 1819, nous entrâmes dans cette grande ville.

Romagnesi a composé plus de trois cents romances et chansonnettes, dont nous allons citer les plus célèbres. *L'Attente*, expression vive des impatiences de l'amour, parut en 1807. Vinrent ensuite : *Je l'aime encore* et *la Dormeuse*, dont le début, en *ut mineur*, est plein de mystère. *Depuis longtemps j'aimais Adèle* est dans la mémoire de tout le monde, ainsi que *Ce que j'éprouve en vous voyant. Le Champ d'asile*, qui parut en 1816, et dont les paroles sont de Naudet, qui est mort général il y a quelques années, eut un succès presque politique. *Faut l'oublier, la Petite mendiante, Paris et le village*, sont de fraîches idylles, de petits tableaux de la vie laborieuse du peuple, tandis que *Gloire et bonheur* a des prétentions plus élevées. C'est un dialogue entre un soldat et un berger, où chacun fait ressortir, comme dans une églogue de Virgile, les avantages de sa condition et l'idéal de son bonheur. N'oublions pas de mentionner *l'Angelus*, et surtout une romance de Carnot, *le Rêve*, dont il est bon que la postérité connaisse au moins le premier couplet :

Un soir, accablé de tristesse,
Je me couchai sous un ormeau;
D'un songe alors la douce ivresse
Pour moi vint changer tout en beau.
A mes yeux tout était prospère,
J'étais protégé des Amours;
Je possédais le don de plaire :
Que ne peut-on rêver toujours!

L'œuvre de Romagnesi, dans sa modeste dimension, mérite de fixer le regard de la critique, qui juge les choses moins à la grandeur du cadre qu'à la perfection relative des idées qui y sont contenues. Ses mélodies sont claires, faciles, distribuées avec ordre et bien écrites pour la voix,

Digitized by Google

dont elles n'atteignent jamais les notes extrêmes. Sans prétendre à des effets ambitieux, elles sont accompagnées avec goût, et des modulations naturelles et bien amenées viennent de temps en temps varier la tonalité primitive et relever l'expression du sentiment. Romagnesi ne vise ni à l'extrême gaieté ni à l'emportement de la passion; il réussit surtout à peindre le demi-sourire et l'émotion tempérée de la galanterie française. Doué d'avantages personnels, parfaitement honorable, d'un esprit cultivé, façonné aux usages de la bonne compagnie, Romagnesi y chantait lui-même ses romances avec un goût exquis et un très-grand succès. Il a ainsi traversé tout doucement la vie, le front couronné de roses, entre des amis qui lui sont restés et des cœurs volages à qui il a pardonné [1].

Nous voici arrivé à la romance contemporaine. A côté de Romagnesi, il faut placer Amédée de Beauplan, homme du monde et homme d'esprit, qui doit sa célébrité à la romance et lui a fait pourtant de nombreuses infidélités. Il s'est essayé tour à tour dans la peinture, dans la comédie, dans l'opéra-comique, et il n'a pas dépendu de lui que ces escapades ne fussent irrévocables. Il aurait eu bien tort cependant d'abandonner un genre où il a eu de nombreux et éclatants succès. Ce compositeur plein de verve, de franche et bonne gaieté, et parfois aussi d'un sentiment délicat et rêveur, a publié un nombre considérable de chansonnettes vives et piquantes, parmi lesquelles nous nous contenterons de citer *Mon petit François*, plaisante leçon de valse donnée par une cantinière à son amant inexprimenté. Dans un genre plus relevé, ce qu'il y a de plus connu dans l'œuvre très-originale de Beauplan, c'est : *Bonheur de se revoir, le Pardon, Taisez-*

[1] Né à Paris, d'une famille honorable, le 1er septembre 1782, Romagnesi est mort dans cette ville le 9 janvier 1850. Il s'est endormi paisiblement comme il a vécu. Que la terre lui soit aussi légère que ses douces chansons!

Digitized by Google

vous, et surtout le délicieux nocturne : *Dormez, chers amours*, qui parut en 1820 et qui a fait le tour du monde.

Édouard Bruguière appartient également au groupe de la restauration. Né à Lyon en 1793, il vint à Paris vers 1824, et se fit connaître par un grand nombre de romances qui respirent une sensibilité gracieuse et touchante. On doit se rappeler *Ma tante Marguerite, Mon léger bateau, l'Enlèvement*, et particulièrement *Laissez-moi le pleurer, ma mère*, qui fit couler tant de larmes dans les salons du faubourg Saint-Germain.

Comme compositeur de romances, M. Panseron appartient aussi à l'époque de la restauration. Élève du Conservatoire, grand prix de Rome, il revint à Paris; et, après avoir dit adieu à la carrière dramatique, où il trébucha tout d'abord, il se mit à chanter de très-jolies romances qui eurent beaucoup de succès, telles que : *Petit blanc, Appelez-moi, je reviendrai*, et *Vogue, ma nacelle*, dont les paroles sont de Béranger.

Jadin, directeur de la musique des pages, a brillé aussi dans la chansonnette et la romance. On connaît de lui un virelai : *Dites-moi, grand'mère, que disiez-vous aux galants ? la Bergère, Monsieur Colas, soyez plus sage*, drôleries légères qui ont été beaucoup chantées.

Saluons en passant Mengal, qui a fait *le Chevalier errant;* Dolive, à qui l'on doit *la Viennoise;* Goulé, auteur de *la Suissesse au bord du lac*, que tous les princes et rois de la Sainte-Alliance aimaient à murmurer entre la poire et le fromage.

Berton, fils de l'auteur de *Montano et Stéphanie*, et professeur au Conservatoire, a traité la romance avec distinction, et nous en a laissé une dont l'expression est touchante.

Citons encore *Fleuve du Tage*, de Pollet; — *C'est une larme*, du célèbre violoniste Lafont, qui a fait aussi *le*

Digitized by Google

Départ du jeune marin, mélodie large et dramatique; — et enfin *le Pêcheur*, et surtout *Portrait charmant*, de Charles Lis, vieil amateur de Bruxelles, qui vit heureux d'avoir eu une bonne fortune dans un moment propice.

Une cantatrice célèbre, madame Malibran, qu'une mort cruelle a enlevée sitôt à l'admiration de l'Europe, a laissé aussi plusieurs mélodies élégantes où l'on retrouve la tendresse de son cœur et la fraîcheur de son imagination : *le Réveil d'un beau jour*, *la Résignation*, *le Retour de la Tyrolienne* et *La voix qui dit : Je t'aime*, inspiration d'une rare distinction.

Mais la femme de cette époque qui a eu la réputation la mieux méritée comme compositeur de romances, c'est sans contredit madame Pauline Duchambge. D'origine créole, appartenant à une famille riche et honorable, elle vint en France sur la fin du siècle dernier, n'étant encore qu'une frêle enfant. Elle cultiva d'abord la musique comme art d'agrément. Entourée des artistes les plus distingués de son temps, elle étudia le piano avec Dussech et acquit sur cet instrument un talent d'exécution assez remarquable. Elle connut aussi M. Auber, alors jeune et brillant cavalier, qui ne se doutait guère qu'il serait un jour une des gloires musicales de la France. Des revers de fortune, qui forcèrent l'auteur du *Domino noir* à devenir un compositeur illustre, obligèrent également madame Duchambge à tirer parti de ses talents. Elle publia d'abord quelques morceaux pour le piano; et puis, excitée par ces besoins du cœur qui font les poëtes, elle composa ses premières mélodies, qu'elle allait offrir aux éditeurs avec cette gaucherie et cette pudeur d'une femme bien née qui craint qu'on ne découvre le secret de son inspiration. Les romances de madame Duchambge ont été composées pour la plupart sur des paroles de madame Desbordes-Valmore. A travers la différence de la forme dans laquelle chacune de ces

Digitized by Google

femmes distinguées s'est révélée au public, on reconnaît entre elles un lien de parenté qui est la parenté des poëtes.

« J'ai composé mes romances avec mes larmes, » nous disait un soir madame Duchambge dans son modeste réduit décoré partout de pieux et tendres souvenirs, « et c'est à Adolphe Nourrit que je dois leur popularité. Il se plaisait à les chanter, et son admirable talent leur prêtait un charme qui me surprenait et me ravissait moi-même. Nourrit était un véritable artiste qui mettait dans les actes de la vie la spontanéité délicate et généreuse qui caractérisait son talent. » En nous disant cela d'une voix émue, madame Duchambge nous faisait entrevoir, sous l'*irréparable outrage des ans,* la jeune créole élégante qui a fait *la Brigantine, le Bouquet de bal, l'Ange gardien,* chaste et douce prière ; *la Séparation,* et *Penses-tu que ce soit aimer ?* cri suprême d'un cœur que les illusions abandonnent.

Sous la restauration, la romance a modifié son caractère. La mélodie en est en général plus distinguée, plus longue et mieux sentie. Les cadences sont moins uniformes, les modulations plus fréquentes ; et les accompagnements, sans cesser d'être simples comme il convient au genre, sont plus variés et plus nourris. Son horizon poétique s'étend, elle prête son langage aussi bien à la jeune Colette qui, *à l'âge heureux de quatorze ans,* éprouve les premières émotions du cœur, qu'à la duchesse brisée par la satiété et les ennuis de sa grandeur. Dans son cadre heureux où s'agite la société française, on voit s'élever ces nuages mélancoliques, bouillonner cette passion âpre et impérieuse, qui formeront le trait saillant de la dernière époque dont il nous reste à tracer l'histoire.

A la suite de l'explosion politique de 1830, il y eut un grand mouvement littéraire qui en fut l'expression et le complément inévitable. La nouvelle école, dite *roman-*

Digitized by Google

tique, qui s'était épanouie dans les dernières années de la restauration, aborda le théâtre avec un grand fracas de prétentions historiques et de fausses naïvetés. La poésie, le roman et le drame s'attaquèrent avec audace aux vieilles idées, aux vieilles mœurs, aux vieilles institutions, parmi lesquelles fut compris le mariage même, et ils poussèrent leur course aventureuse vers un monde impossible où régnaient un caprice éternel, une fantaisie inépuisable et le suffrage universel du plaisir. La romance ne resta pas en arrière de ce mouvement, et ce fut Hippolyte Monpou qui lui imprima son nouveau caractère.

Né à Paris, élève de l'école d'Alexandre Choron, où il apprit à connaître les grands maîtres des siècles passés, et où il se familiarisa particulièrement avec le génie grandiose de Hændel, Monpou, sans jamais avoir fait des études de composition régulières et bien suivies, préluda par des publications légères qui furent accueillies avec faveur par les amis et connaissances au milieu desquels il vivait. C'est en 1828 que parut la première composition de Monpou dont on ait gardé le souvenir : *Si j'étais petit oiseau*, paroles de Béranger, nocturne à trois voix plein de grâce et de fraîcheur. — *Rose, partons, voici l'aurore*, est un autre nocturne à deux voix sur des paroles ravissantes de Béranger, plus frais encore que le premier. *Joli-Cœur, Chauvin et Jeanneton, la Milice, Il était trois chasseurs*, sont des chansonnettes piquantes, d'un genre tout à fait nouveau, où la gaieté mêle ses éclats au sentiment. Mais c'est à *l'Andalouse*, paroles d'Alfred de Musset, et qui parut dans le mois de septembre 1830, que Monpou a dû tout à coup une bruyante popularité. Cette mélodie, d'une tournure si cavalière, dont la cadence brusque et sonore rappelle fort heureusement la manière de Hændel, fut vendue pour la somme de vingt-cinq francs, tout juste de quoi acheter une paire de bottes! Pauvres artistes! vous serez

Digitized by Google

toujours taillables et corvéables à merci! A *l'Andalouse* a succédé *le Lever*, dont le succès fut au moins aussi retentissant; puis vinrent successivement *le Voile blanc*, *Sara la Baigneuse*, *Madrid*, *les Trois Marteaux*, *les Deux Archers*, *la Chanson de Mignon*, et une infinité de mélodies et de scènes dramatiques. *Le Fou de Tolède* est la dernière inspiration de ce jeune compositeur, mort à la peine juste au moment où son talent, mûri par l'expérience, allait prendre un nouvel et brillant essor.

D'un esprit vif et incisif, d'une imagination fougueuse et colorée, d'un cœur chaud et généreux, Hippolyte Monpou a été saisi et emporté par les doctrines les plus folles de l'école dont il s'était fait le ménestrel. Il ne reculait devant aucun sujet, quelque scabreux qu'il pût être; les paroles les plus hardies l'attiraient de préférence: il ornait ses compositions d'épigraphes étranges ou ambitieuses, toutes empruntées aux poëtes fameux du cénacle dont il briguait avant tout l'approbation. Aussi ses mélodies, pleines d'éclat et d'une tournure quelquefois si originale, sont-elles plutôt le produit de la fantaisie que l'expression du sentiment; elles se distinguent par une certaine recherche dans la combinaison des rhythmes, dont il brise souvent la symétrie sans qu'on puisse bien saisir l'effet qu'il veut produire. Écrites avec prétention, morcelées en petites phrases inégales qui ne se correspondent pas, les romances de Monpou sautillent et bondissent, restant souvent suspendues un pied en l'air sur un précipice, comme on le lui a justement reproché. Mais de nombreuses qualités compensent largement ses défauts, que nous avons dû relever, dans le talent de Monpou. Il est vif, hardi et coloré dans ses petits tableaux, où il excelle surtout à peindre l'espace lumineux, le lointain azuré de la mer, les doux mystères du crépuscule, les béatitudes de l'amour voguant sur l'onde docile à la recherche d'une île fortunée.

Digitized by Google

Ah! si tu voulais m'entendre, mon bien-aimé! Cette phrase délicieuse par laquelle Mignon exprime les regrets de la patrie absente peut aussi donner une idée du talent et de l'imagination de Monpou. Ses romances, fort difficiles à bien interpréter, ne s'adressaient qu'à ce public choisi de poëtes, d'artistes et de femmes incomprises dont il était le musicien favori.

Vers 1832 et 1833, alors que Monpou était en pleine popularité, que l'école romantique occupait les cent bouches de la renommée et que la nouvelle monarchie de Juillet se dégageait péniblement du milieu des partis hostiles à sa destinée, on vit surgir une jeune fille blonde, vive, spirituelle, portant un nom illustre dans les arts, qui s'acquit bientôt une grande renommée parmi les compositeurs de romances. Mademoiselle Loïsa Puget s'adressa tout d'abord à un public bien différent de celui qui applaudissait avec transport aux chants hardis et novateurs d'Hippolyte Monpou. Elle se mit à chanter les petits épisodes de la vie bourgeoise, la modération des désirs, le contentement du cœur dans une humble condition, la paix, l'innocence, l'amour du travail et la résignation à la Providence, qui veille sur l'enfant du pauvre et donne la pâture aux petits des oiseaux.

A la grâce de Dieu! disait-elle avec Fanchon la vielleuse, et sa petite *religiosité*, que le Dieu des bonnes gens semblait avoir dictée sur le Sinaï d'une guinguette, attendrit tous les cœurs. Ses petits drames bien choisis et rimés avec goût par un homme d'esprit dont la collaboration lui est à jamais acquise, puisqu'il est devenu son mari, pénétrèrent facilement dans tous les salons de la rue Saint-Denis, dans les pensions de demoiselles, dans les couvents, où on les chantait librement devant la supérieure avec approbation de monseigneur l'évêque. Ses mélodies, claires, vives, d'un rhythme guilleret, bien

Digitized by Google

pointées, bien prosodiées, ne montant pas trop haut, ne descendant pas trop bas, et pouvant être abordées par la moindre écolière, eurent une vogue étonnante et se vendirent par milliers. On se disputait ses albums, qui sortaient de chez l'éditeur Meissonnier par cargaisons et allaient porter la joie dans toutes les villes de province et dans les premières capitales de l'Europe. Le nouveau monde en consommait au moins autant que de bouteilles de vin de Champagne. C'est qu'aussi mademoiselle Loïsa Puget joignait aux dons de la muse un talent agréable de virtuose et quelque chose du savoir faire de l'industriel intelligent. Il n'y a que M. Panseron qui lui ait été supérieur dans l'art de débiter avantageusement les émotions de son cœur. Chantant elle-même ses romances avec beaucoup d'esprit en s'accompagnant sur le piano, sa voix un peu aigre, sa figure originale et sa pantomime gracieuse formaient un ensemble qui ne manquait pas d'intérêt.

Le règne de mademoiselle Puget a duré à peu près dix ans. Elle a composé un nombre considérable de romances et chansonnettes qui peuvent atteindre le chiffre de trois à quatre cents. C'est toute une épopée de la vie bourgeoise, où l'on trouve depuis la simple glaneuse des champs qui raconte sa *Touchante histoire*, depuis le charbonnier qui projette de marier sa fille au fils du meunier son voisin, jusqu'à la demoiselle de l'épicier de la rue des Lombards qui aspire au titre de comtesse. Ce n'est donc pas la passion ni la fantaisie qui brillent dans l'œuvre de mademoiselle Puget. Ce qui caractérise son talent, c'est une sensibilité douce tempérée de bon sens, de la rondeur et beaucoup de cette gaieté maligne qui a créé le vaudeville. *A la grâce de Dieu*, *Ave Maria*, *la Bénédiction d'un père*, et surtout *le Soleil de ma Bretagne*, sont les inspirations les plus lyriques et les plus émues qu'on connaisse de mademoiselle Puget. Si quelquefois elle chante l'amour, c'est

Digitized by Google

en jeune fille de Paris qui ne s'en laisse compter qu'à bon escient. Par le genre de ses mélodies faciles et bien rhythmées, par la facilité et la correction de ses accompagnements, par l'entrain et la gaieté de son esprit, mademoiselle Loïsa Puget appartient à cette famille de compositeurs aimables dont M. Auber est le glorieux chef, et qui compte M. Adam parmi ses plus illustres notabilités.

M. Masini a un talent d'un genre bien différent. Né à Florence, élevé dans l'admiration des maîtres qui ont fait la gloire de son beau pays, homme d'un esprit fin et délicat, musicien instruit, François Masini, qui est venu se fixer à Paris depuis une vingtaine d'années, a mis dans ses mélodies charmantes la grâce, la désinvolture et la limpidité qui caractérisent le génie italien. Il est le troubadour chéri des femmes de la haute finance et de cette portion de la classe moyenne qui tournait à l'aristocratie sous la défunte monarchie de Juillet. On le chante dans tous les salons dorés, dans les concerts choisis, dans les tête-à-tête les plus intimes. C'est le barde des cœurs attristés, des âmes froissées par la discipline du mariage; c'est le musicien des nuances, des soupirs refoulés, des regrets inconsolables; c'est en un mot le Bellini de la romance. Il a composé un grand nombre de petits chefs-d'œuvre de ce genre, aussi remarquables par l'élégance de la mélodie que par la distinction des accompagnements. Citons seulement quelques-uns des plus connus : *Une chanson bretonne, Dieu m'a conduit vers vous, La sœur des anges, Où va mon âme, Il lamento, Ton image,* compositions exquises. Les romances de M. Masini, presque toutes inspirées sur des paroles de M. Émile Barateau, dont la facilité élégante est très-appréciée en ce genre, tombaient rarement sur le cylindre de l'orgue de Barbarie. Elles ne sont pas d'un rhythme assez franc, elles expriment des sentiments trop délicats et manquent peut-être un peu

Digitized by Google

trop de variété pour convenir au public naïf des carrefours. M. Masini est et restera le romancier des dilettanti de la haute fashion.

M. Th. Labarre a un talent bien plus franc et bien plus coloré que celui de M. Masini. Ses belles et larges mélodies, *Jeune fille aux yeux noirs, la Pauvre Négresse, le Klephte,* ont balancé le succès de celles de Monpou, et auraient peut-être fini par l'emporter aux yeux des connaisseurs si, au lieu de continuer cette première et très-heureuse veine, M. Labarre ne se fût avisé de tourner au dramatique exagéré, au mélodrame, et de surcharger ses idées d'accompagnements hérissés de modulations et même de modulations *enharmoniques.* Que diable allait-il faire dans cette galère!

Parlez-moi de M. Grisar, l'auteur de *la Folle,* chef-d'œuvre de passion et de vraie déclamation, que Nourrit fit connaître, que madame Malibran et puis madame de Sparre ont popularisé dans toute l'Europe. *Les Laveuses du couvent, l'Arrivée du régiment, Adieu, beau rivage de France,* sont aussi des inspirations charmantes de ce compositeur, qui n'a qu'un défaut, celui d'être un peu trop paresseux.

M. Bérat, qui a tant chanté sa *Normandie,* où *il a vu le jour,* est un compositeur naturel et facile, rempli d'émotion et de franchise, très-aimé du peuple, dont il sait toucher le cœur et provoquer la gaieté. *Ma Normandie* s'est vendue jusqu'à *trente mille exemplaires! Le Départ, la Montagnarde au retour, A la frontière, C'est demain qu'il arrive,* du même auteur, sont des romances touchantes qui vont droit au public naïf pour qui elles ont été conçues. M. Bérat, qui, en vrai troubadour du douzième siècle, compose les paroles et la musique de ses petits drames, réussit tout aussi bien dans la chansonnette piquante ou bouffonne, où il n'a de rivaux dangereux que

Digitized by Google

MM. Amédée de Beauplan et Charles Plantade. Tout le monde connaît de M. Bérat *la Lisette de Béranger, Bibi mon chéri* et *Mon petit cochon de Barbarie*[1].

Après M. Bérat, nous placerons volontiers M. de Latour, qui chante aussi sa *Bretagne*, où le ciel l'a fait naître, avec émotion et succès; — M. Thys, compositeur un peu mignard, à qui on doit *l'Oiseau bleu, la Jeune mère*, et surtout *Follette*, qui a été tant *roucoulée* il y a quelques années par madame Sabatier; Lagoanère, musicien plus touchant, dont on connaît *Adieu, ma mie! Pietro, la Brigantine*, deux nocturnes charmants.

Viennent ensuite un grand nombre d'inspirations isolées qu'il serait injuste d'oublier, puisqu'elles ont longtemps parcouru le monde, telles que : *Nana m'appelle*, de Netz; *Ma nacelle*, de Dupoty; *le Délire*, de Gatayes; *Tradita*, de Graziani; *le Soupir*, de Montfort, qui n'a pas soupiré longtemps ainsi; *le Borysthène*, de Strunz, et *la Brise du matin*, de Lorenzo Filiberti, délicieuse marine d'un enfant de l'Italie.

Dans un autre groupe, nous apercevons M. Vogel, l'auteur de *l'Ange déchu*, très-belle mélodie pour la voix de basse, dont il a été le premier à s'occuper; M. Chéret, connu par *la Mère du chasseur;* Joseph Vimeux, qui a fait *le Trappiste, le Cavalier hadjoute*, et surtout *le Pêcheur surpris par l'orage;* M. Auguste Morel, compositeur laborieux.

Dans un genre plus relevé et plus sérieux, nous devons citer M. Reber, dont *la Captive*, les *Stances de Malherbe* et *la Chanson du pays* sont des compositions aussi distinguées par la conception mélodique que bien écrites.

Quant au *Lac*, de Niedermeyer, c'est un de ces morceaux parfaits qui suffisent à la réputation d'un poëte aussi bien que d'un musicien.

[1] Frédéric Bérat est mort à Paris le 3 décembre 1855.

Digitized by Google

C'est dans un coin lumineux de ce monde charmant qu'il nous semble entrevoir l'auteur du *Fil de la Vierge*, d'*Ame chrétienne*, de *l'Hirondelle et le Prisonnier*, des *Bluets*, de *Résignation*, du *Chant vénitien*, du *Chant ionien*, de *la Sérénade napolitaine* et de beaucoup d'autres mélodies. Qu'on nous permette seulement de constater un fait : c'est que plusieurs de ces compositions ont une réputation européenne, et que toutes ont été remarquées par une certaine élévation de style et comme l'expression d'un idéal où le sentiment religieux se combine avec celui de l'amour et avec cette mélancolie sans objet qu'on peut appeler le pressentiment de l'infini.

Telle est l'histoire rapide de la romance, depuis le dixième siècle jusqu'à nos jours. Cette forme légère, qui est contemporaine de notre langue, a suivi toutes les transformations de l'art musical et participé à tous les mouvements de la poésie française. C'est une mine qui renferme de précieux trésors et de vrais chefs-d'œuvre. Oui, graves philosophes, compositeurs illustres qui, du haut de votre trône académique, regardez d'un air dédaigneux tout ce qui n'a pas au moins les proportions d'un opéra en un acte ou d'une étude de solfége ! sachez que telle mélodie jaillie du cœur sera plus respectée du temps que beaucoup de grosses partitions.

Digitized by Google

DE

LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Le besoin de la prière, le besoin de recourir à un Être supérieur, source éternelle de toute justice et de toute bonté, est l'une des manifestations les plus élevées du sentiment. Qu'on y soit amené par les défaillances ou les aspirations de l'âme, par les incertitudes ou par la logique de l'esprit, toujours est-il qu'on sent la nécessité de placer au-dessus de la vie un idéal suprême qui satisfasse la raison et apaise les soupirs de notre cœur. Le sentiment religieux est indépendant de tout dogme positif; il peut se révéler sous mille formes diverses, dans l'hymne du prêtre comme dans les chastes adorations de l'amant, dans l'extase du poëte aussi bien que dans la contemplation réfléchie du philosophe. La prière de la bonne femme dont parle Fénelon vient de la même source que l'exclamation que poussa Newton en découvrant dans les lois de la nature les preuves irrécusables d'un suprême ordonnateur.

Dans aucune doctrine on ne trouve, comme dans le christianisme, cet ensemble de vérités profondes et de symboles adorables, de solutions métaphysiques et d'ineffables mystères, qui satisfait à la fois l'intelligence et le sentiment, le penseur et l'artiste. Les pompes, les cérémonies, les rites et les prières de l'Église catholique for-

Digitized by Google

ment un drame admirable où sont représentées toutes les phases de la destinée humaine, depuis la naissance jusqu'à la mort, qui n'est elle-même qu'une transformation de la vie. La musique devait être le langage préféré d'une religion d'amour et de mystère : aussi l'Église en a-t-elle fait l'une des magnificences de son culte et l'expression la plus saisissante de ses divines promesses.

La musique religieuse est la partie de l'art qui se ressent le plus du trouble et des inquiétudes qui caractérisent la société moderne. A vrai dire, il n'y a plus de musique religieuse, il n'y a plus de forme consacrée à l'expression de la prière, il n'y a plus de manifestation calme et sereine des espérances de l'âme à un meilleur avenir. La vie est pour nous un champ clos où chacun se précipite avec fureur pour remporter une victoire d'un jour. Le paradis avec ses béatitudes éternelles ne s'entr'ouvre plus au-dessus de nos têtes pour recevoir la plainte des malheureux. *Vaincre ou périr sur cette terre*, tel est le but qui semble proposé à l'activité des sociétés nouvelles. Aussi les arts ne peignent-ils que le tapage et les sensualités de la vie matérielle, les éclats de rire des vainqueurs ou les blasphèmes des vaincus; mais il n'y a plus de langage pour les cœurs résignés aux vues de la Providence. Les arts n'ont plus d'horizon, ils manquent d'infini, leur *règne est de ce monde*, et voilà pourquoi il ne peut pas y avoir de musique religieuse.

Dans cet état de choses, trois partis se disputent, en France et même en Europe, la régénération de la musique religieuse. L'un voudrait qu'on ne chantât dans les églises que du plain-chant plus ou moins bien exécuté; l'autre désirerait qu'on joignît au plain-chant de la belle musique vocale, sans autre accompagnement que celui de l'orgue, et le troisième pense qu'il serait absurde de priver la musique religieuse des immenses ressources de l'art et de

Digitized by Google

l'instrumentation modernes. Un coup d'œil rapide jeté sur l'histoire de la musique religieuse nous fournira les éléments nécessaires pour bien apprécier la question que nous venons de poser.

Lorsque le christianisme pénétra lentement dans l'empire romain et qu'il prit enfin la direction de la société antique, il fut obligé d'employer toutes sortes de ménagements pour arriver au but qu'il se proposait. Non-seulement les idées morales qui faisaient la substance de sa doctrine n'étaient pas entièrement nouvelles, puisqu'elles avaient été pressenties et comme préparées par les philosophes et le libre développement de l'esprit humain, ainsi que l'ont reconnu saint Justin, saint Clément, Athénagore, Origène, Synésius et beaucoup d'autres Pères de l'Église; mais les instruments de ces idées, mais les formes matérielles qui servaient à les dramatiser aux yeux de la foule, étaient également empruntés aux traditions du paganisme. C'est ainsi que les chrétiens, arrivés au pouvoir par la protection des empereurs, s'emparèrent des basiliques romaines où la justice du vieux monde rendait ses oracles, et qu'ils en firent des temples du Dieu nouveau. Le costume des prêtres, une foule d'usages, de symboles et de poétiques cérémonies, tels que les *embaumements*, l'*encens*, les *torches*, les *offrandes*, les *sacrifices*, le *baptême*, la *communion*, etc., n'ont pas eu d'autre origine. Le christianisme, qui visait avant tout à gouverner les hommes en touchant leur cœur, se garda bien de rompre violemment avec le passé; au contraire, il se glissa furtivement dans les mœurs et dans les habitudes du petit peuple qui formait sa clientèle, et l'amena avec douceur à la régénération morale en bénissant ses fêtes séculaires, en recueillant et en purifiant la poésie antique.

C'est ainsi que toutes les fêtes instituées en l'honneur de Janus furent conservées; c'est ainsi que la fête de la *Cir-*

Digitized by Google

concision, qu'on célèbre le premier jour de janvier, a été instituée pour remplacer la fête de Janus; que la fête de la *Purification* prit la place de celle des *Lupercales,* et que les *Ambarvalia* furent appelées les *Rogations.* Et quand même l'histoire ne nous donnerait pas la confirmation de ces faits, nous la trouverions dans la logique de l'esprit humain, qui procède toujours du connu à l'inconnu et qui n'enfante jamais de choses nouvelles sans en avoir reçu le germe du passé. Le christianisme n'a pas procédé autrement. Il s'est emparé du monde antique en s'appuyant sur les mœurs, la poésie et les usages du paganisme, qu'il a ensuite épurés et sanctifiés avec le concours du temps. La liturgie chrétienne, toute remplie de pompes charmantes, de sombres et adorables mystères, s'est développée sous le souffle de l'Évangile et celui de la légende, en variant ses prières et ses cérémonies suivant le pays, les siècles et les hommes. C'est un poëme à mille épisodes divers, tous remplis d'un seul et saint esprit.

Il est arrivé pour la musique ce qui est arrivé pour l'architecture et toutes les formes de l'art antique : le christianisme s'empara de celle qui existait lors de son avénement, et la fit servir au but qu'il se proposait. Que fit saint Ambroise quand il fut proclamé évêque de Milan, vers le milieu du quatrième siècle? Il choisit parmi les mélodies connues celles qui appartenaient aux modes les moins compliqués de la musique grecque et il y mit dessous des paroles latines empreintes de l'esprit chrétien. Cette opération très-simple, qu'on a dû tenter bien avant saint Ambroise, et qui a été si souvent renouvelée depuis, eut un plein succès. Le peuple apprit ainsi à connaître les principes de la foi nouvelle en chantant des hymnes pieuses sur des airs simples qui lui étaient familiers. Ces hymnes en vers rhythmiques que saint Ambroise avait empruntées aux églises orientales, comme l'affirme positivement saint

Digitized by Google

Augustin [1], furent bientôt altérées sous le double rapport de la mélodie et des paroles.

Le peuple, aidé par l'action dissolvante des barbares qui envahirent l'empire romain, perdit le sens de la prosodie latine, et ne sut plus reconnaître ni les limites ni le caractère respectif des quatre échelles tonales choisies par saint Ambroise. Les choses en étaient arrivées à ce point, à la fin du sixième siècle, que les fidèles ne s'entendaient plus ni sur la valeur métrique des mots, ni sur l'étendue et le caractère des hymnes qu'ils chantaient dans les églises. C'est pour remédier à un si grand désordre que le pape saint Grégoire fit recueillir les meilleures mélodies grecques et celles qui avaient été composées depuis par d'illustres personnages, tels que Paulin, Licentius et beaucoup d'autres, et qu'il fit ajouter quatre nouvelles échelles aux quatre modes primitifs choisis par saint Ambroise, afin que la foule ayant une plus grande série de sons à parcourir, ne fût plus tentée de dépasser les limites de chaque tonalité. La compilation de saint Grégoire appelée *Centon*, parce que c'était une réunion de *fragments* mélodiques, est plus connue sous le nom de *Chant grégorien*, en l'honneur du glorieux pontife qui en avait conçu l'idée et qui la fit exécuter.

Mais quelle est donc la signification, quelle est la véritable portée du travail de codification opéré par saint Ambroise et par saint Grégoire? Ce fut une simplification de la musique grecque, dont les tonalités nombreuses et compliquées, assez semblables aux dialectes ingénieux et délicats qui nuançaient la langue générale de cette nation prédestinée, n'étaient point accessibles à l'oreille déjà barbare du peuple de l'Occident. Le christianisme a fait pour la musique ce qu'il a fait pour des vérités d'un ordre supérieur : il s'est mis à la portée des simples d'esprit, il est

[1] *Secundum morem orientalium partium.* — Confess., lib. VII, cap. VII.

Digitized by Google

allé au-devant des pauvres et des ignorants, il a obéi à l'instinct suprême du peuple, qui simplifie tout ce qu'il touche et qui rajeunit par le sentiment la science impuissante des doctes et des patriciens.

Aussi saint Ambroise, tout près encore de la civilisation romaine, puisqu'il vivait au milieu du quatrième siècle, arrange, sur des mélodies d'origine orientale et familières au peuple, des paroles chrétiennes, scandées et rhythmées selon la prosodie latine; et plus de deux cents ans après, la langue de Virgile, d'Horace et de Cicéron n'étant plus qu'un dialecte barbare, saint Grégoire se voit obligé de faire un nouveau recueil de mélodies, en plaçant au-dessous de ces chants des paroles dépourvues de rhythme et de valeur prosodique. Voilà pourquoi l'*antiphonaire* de saint Grégoire est nommé *cantus firmus*, plain-chant, c'est-à-dire mélopée solennelle, qui procède lentement, en n'employant que des mots et des sons d'une égale valeur. *Musica plana est notularum sub una et æquali mensura simplex et uniformalis pronuntiatio, sine incremento et decremento prolationis.* Cette définition du plain-chant ecclésiastique, qu'on prête à saint Bernard, est excellente.

Le plain-chant grégorien se répandit en Europe aussi rapidement que le christianisme. Chaque missionnaire qui partait de Rome pour aller prêcher aux barbares la foi nouvelle emportait avec lui un exemplaire de ces chants consacrés et vénérables, qu'il propageait avec la parole de l'Évangile. Soumis à des interprétations si diverses et transmis par des signes confus et une *notation* très-imparfaite, le plain-chant ecclésiastique ne tarda pas à se corrompre. Dès la fin du septième siècle, on ne s'entendait déjà plus sur le nombre des *tons* ni sur le caractère particulier de chacune des échelles. Les uns soutenaient qu'il devait y avoir *huit* tons, les autres *neuf, douze,* d'autres *qua-*

Digitized by Google

torze et même *quinze*. Il faut voir dans l'ouvrage de l'abbé Gerbert, *De cantu et musica sacra,* le nombre considérable d'auteurs qui se sont prononcés d'une manière différente sur cette importante question.

Chaque pays et presque chaque province interprétait d'une manière particulière le plain-chant ecclésiastique, dont les formes indécises et les tonalités flottantes se prêtaient à mille transformations. Des chantres ignorants, à la voix rauque et barbare, surchargeaient ces mélodies séculaires de leurs improvisations bouffonnes. Les *tons* étaient altérés, les paroles tronquées; des *lazzi* d'une vocalisation grossière se faisaient entendre sur la note finale, et leur horrible cacophonie ressemblait, dit un auteur du temps, à un hennissement de cheval, *hinnitus equinus*. A ce désordre fécond où s'élaboraient, sous l'action de la fantaisie inconsciente, les éléments de la musique moderne, venait se joindre encore l'introduction dans les églises d'une foule de chansons mondaines que le peuple y apportait du dehors comme un souffle de la vie séculière; de paroles profanes et souvent obscènes qui se mêlaient à celles de la liturgie; d'une succession de scènes burlesques, comme la *Fête de l'Ane,* par exemple, qui avaient transformé le chœur et la nef de l'église catholique en un vrai théâtre de foire. C'est particulièrement en France, et vers le milieu du treizième siècle, que cette incroyable confusion des choses les plus saintes et les plus profanes atteignit à sa plus haute expression, ainsi que l'a remarqué l'abbé Baini. Le pape Jean XXII, qui résidait à Avignon, lança une décrétale, en 1322, dans laquelle il releva avec amertume et colère ces outrages faits à la majesté du culte divin, et où il défend aux chantres de corrompre la mélopée de l'Église par des ornements de leur invention.

Mais ni l'anathème du pape Jean XXII, ni les plaintes successives des conciles et de tous les théoriciens, depuis

Digitized by Google

Guido d'Arezzo jusqu'à Glarean, qui se sont constamment élevés contre l'ignorance des chantres, n'ont pu arrêter l'altération du plain-chant ecclésiastique. L'esprit humain travaillait sourdement à son émancipation, et les formes de la musique liturgique ne furent pas plus respectées que le dogme et la discipline de l'Église. Les hérésiarques triomphèrent sur tous les points; ils rompirent les liens de la tutelle ecclésiastique; et, après une lutte héroïque et des travaux admirables de patience et d'érudition scolastique, la fantaisie humaine brisa les vieilles formes de l'art hiératique, comme le libre arbitre s'échappa des catégories impératives du dogme catholique, qui avaient jusqu'alors comprimé son essor.

C'est au commencement du seizième siècle qu'eut lieu ce magnifique épanouissement de la vie. L'esprit humain, réveillé tout à coup de son long assoupissement, abandonna pour toujours les limbes de la foi naïve et prit la direction de sa propre destinée. C'est alors que les arts plastiques abandonnèrent les *types dévots*, transmis par les Byzantins et les imagiers du moyen âge, pour s'attaquer directement à l'étude de la nature, dont ils purent exprimer, par les moyens de l'art, les nuances diverses et les beautés divines; et c'est alors aussi que fut créée pour la première fois la vraie musique religieuse du culte catholique. Celui qui vint *enfin* rompre avec le moyen âge, et qui, profitant des travaux des *contre-pointistes* belges, dont il fut l'élève, sut traduire le premier, dans une forme savante, la tendresse, la sérénité et le souffle spiritualiste du christianisme, ce fut Palestrina. Palestrina! dont l'œuvre admirable marque une ère nouvelle dans l'histoire de la musique, et qu'on pourrait comparer à celle de Raphaël, si la langue des sons eût possédé alors autant de ressources qu'en avait la peinture pour exprimer la variété et le contraste des passions humaines.

Digitized by Google

Palestrina s'inspira du plain-chant grégorien, dont il épura les formes en l'accompagnant d'une harmonie simplement consonnante, mais claire et profonde. Palestrina, Orlando de Lassus et Jean Gabrielli, de Venise, sont les trois grands maîtres de la musique religieuse au seizième siècle.

Nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas de véritable musique religieuse avant le seizième siècle, parce qu'il est nécessaire qu'une langue soit formée avant de pouvoir *individualiser* l'expression des sentiments divers qui agitent le cœur humain. La *propriété* du style, c'est-à-dire l'art de donner à chaque passion l'accent qui lui est propre, suppose la maturité de l'esprit et la création d'un instrument apte à le servir. L'enfant exprime ce qu'il éprouve par des mots confus, inachevés, et parle à sa nourrice comme il parlerait à Dieu s'il pouvait le comprendre; il n'appartient qu'à l'homme fait d'invoquer l'Être suprême autrement qu'il n'invoque sa maîtresse. Il en est ainsi de l'enfance de tous les arts.

Avant le seizième siècle, la musique de tous les peuples et de tous les genres se ressemble : elle est *monochrone*. La chanson populaire a la même tournure mélodique à peu près que le plain-chant ecclésiastique. Les plus belles mélodies liturgiques sont des onzième et douzième siècles, et il est fort difficile de leur assigner une date précise et d'en connaître les véritables auteurs. En général, on confond trop, dans l'histoire du moyen âge, l'auteur des paroles avec celui de la mélodie, et il y a peut-être bien de la légèreté à attribuer à saint Thomas d'Aquin la composition de quelques chants liturgiques dont nous le croyons aussi innocent que l'ont été saint Bernard, saint Grégoire et saint Ambroise.

L'histoire de la musique religieuse peut se diviser en quatre grandes époques. Jusqu'au seizième siècle, on ne

Digitized by Google

trouve que des mélodies de courte haleine, d'un accent plus dévot que religieux, formes naïves de l'instinct qui cherche péniblement sa route; et puis les travaux arides, mais indispensables des *contre-pointistes,* les grammairiens et les dialecticiens de la langue musicale. Au seizième siècle s'épanouit la véritable musique religieuse, dont Palestrina est le créateur. Elle se modifie ensuite au dix-septième siècle par l'avénement de la *dissonance naturelle,* qui est au langage musical ce que les couleurs du prisme sont à la peinture; et puis elle va s'enrichissant successivement de toutes les conquêtes de l'art, et devient, entre les mains des Carissimi, des Scarlatti, des Pergolèse, des Jomelli, des Marcello, des Hændel et des Mozart, la manifestation la plus admirable de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme.

Digitized by Google

HENRIETTE SONTAG.

Une des rares consolations qui ont été données aux amis de l'art musical depuis quelque temps, c'est de voir reparaître sur la scène du monde une artiste célèbre qui en avait été l'ornement. Mademoiselle Sontag, après avoir enchanté l'Europe par la beauté de sa voix, par une vocalisation merveilleuse et les charmes de sa personne, disparut tout à coup aux yeux de ses nombreux admirateurs, et alla enfouir l'éclat d'une gloire incontestée et péniblement acquise sous le voile de l'hyménée. Mademoiselle Sontag devint madame de Rossi ; elle échangea un diadème contre une couronne de comtesse, et la muse de la grâce devint une humble ambassadrice. Il a fallu une révolution politique qui a bouleversé toutes les existences pour nous rendre la cantatrice éminente que nous avions tant admirée de 1826 à 1830. Madame de Rossi, qui, fort heureusement pour nos plaisirs, a perdu son ambassade et une partie de sa fortune, assure-t-on, est redevenue mademoiselle Sontag. Après avoir émerveillé la haute société de Londres, qui l'a accueillie l'hiver dernier avec une grande distinction, mademoiselle Sontag a voulu se représenter aussi, après vingt ans de silence, devant ce public parisien dont les acclamations intelligentes avaient été jadis son plus beau titre de gloire. Nous l'avons entendue dans six concerts qu'elle a donnés au Conservatoire ; mais avant d'apprécier un talent encore si admirable, on nous saura

Digitized by Google

gré peut-être de raconter brièvement la jeunesse de cette femme célèbre, tant éprouvée par la destinée.

Henriette Sontag est née à Coblentz, le 13 mai 1805, d'une de ces familles de comédiens nomades dont Gœthe nous a donné, dans son *Wilhelm Meister*, la poétique histoire. Éclose, comme l'alcyon, sur la cime des flots orageux, elle connut de bonne heure les vicissitudes et les épreuves de la vie d'artiste. Dès l'âge de six ans, elle débuta à Darmstadt dans un opéra très-populaire en Allemagne, *la Fille du Danube* (*Donauweibchen*), où, dans le rôle de Salomé, elle fit admirer les grâces enfantines de sa personne et la justesse de sa voix. Trois ans plus tard, ayant perdu son père, Henriette Sontag se rendit avec sa mère à Prague, où elle joua des rôles d'enfant sous la direction de Weber, qui était alors chef d'orchestre du théâtre. Ses succès précoces lui firent obtenir, par une faveur toute particulière, la permission de suivre les cours du conservatoire de cette ville, bien qu'elle n'eût pas encore atteint l'âge fixé par les règlements. C'est là que pendant quatre ans elle étudia la musique vocale, le piano et les éléments de la vocalisation. Une indisposition de la première cantatrice du théâtre lui permit d'aborder pour la première fois un rôle assez important, celui de la princesse de Navarre dans *Jean de Paris*, de Boïeldieu. Elle avait alors quinze ans. La facilité de sa voix, ses formes naissantes, qui,

> Comme les nœuds formés sous l'écorce du saule,
> Qui font renfler la tige aux séves du printemps,

laissaient entrevoir la beauté future, le trouble qui soulevait son cœur et le remplissait de mystérieux pressentiments, lui valurent un succès qui était de bon augure pour l'avenir de son talent. De Prague, Henriette Sontag se rendit à Vienne, où elle rencontra madame Mainvielle-

Digitized by Google

Fodor, dont l'exemple et les bons conseils développèrent les heureuses dispositions qu'elle avait reçues de la nature. Chantant alternativement l'opéra allemand et l'opéra italien, elle put s'essayer ainsi dans ces deux langues si différentes, et se donner le temps de choisir entre les radieux caprices de la musique italienne et les accents sobres et profonds de la nouvelle école allemande. Un engagement lui ayant été proposé en 1824 pour aller chanter l'opéra allemand au théâtre de Leipzig, elle se rendit dans cette ville, foyer de discussions philosophiques et littéraires, et s'y acquit une grande renommée par la manière dont elle sut interpréter le *Freyschütz* et l'*Euryanthe* de Weber.

Les admirateurs du génie de ce grand musicien se composaient de la jeunesse des universités et de tous les esprits ardents et généreux qui voulaient soustraire l'Allemagne à la domination étrangère, aussi bien dans l'empire de la fantaisie que dans celui de la politique ; ils acclamèrent avec enthousiasme le nom de mademoiselle Sontag, qui se répandit dans toute l'Allemagne comme celui d'une virtuose de premier ordre, appelée à renouveler les merveilles de la Mara. C'était à Leipzig que la Mara, cette fameuse cantatrice allemande de la fin du dix-huitième siècle, avait été élevée par les soins du vieux professeur Hiller. On savait gré à mademoiselle Sontag de consacrer un organe magnifique et une vocalisation peu commune au delà du Rhin à rendre la musique forte et profonde de Weber, de Beethoven, de Spohr, et de tous les nouveaux compositeurs allemands qui avaient rompu *tout pacte avec l'impiété étrangère* et donné l'essor au génie de la patrie. Entourée d'hommages, célébrée par tous les beaux esprits, chantée par les étudiants et escortée par les *hourras* de la presse allemande, mademoiselle Sontag fut appelée à Berlin, où elle débuta avec un immense succès au théâtre de Kœnigstadt. C'est à Berlin, on le sait, que fut représenté pour la

Digitized by Google

première fois le *Freyschütz*, en 1821 ; c'est à Berlin, ville protestante et rationaliste, le centre d'un mouvement intellectuel et politique qui cherchait à absorber l'activité de l'Allemagne aux dépens de Vienne, ville catholique où régnaient l'esprit de la tradition, la sensualité, la brise et les mélodies faciles de l'Italie ; c'est à Berlin, disons-nous, que la nouvelle école de musique dramatique, fondée par Weber, avait trouvé son point d'appui. Mademoiselle Sontag y fut accueillie avec enthousiasme comme une interprète inspirée de la musique nationale. Les philosophes hégéliens la prirent pour sujet de leurs doctes commentaires, et ils saluèrent dans sa voix limpide et sonore *le subjectif confondu avec l'objectif dans une unité absolue !* Le vieux roi de Prusse la reçut à la cour avec une bonté paternelle. C'est là que la diplomatie eut occasion d'approcher mademoiselle Sontag et de faire brèche au cœur de la muse.

Profitant d'un congé qu'on lui avait accordé, mademoiselle Sontag vint enfin à Paris et débuta au Théâtre-Italien, le 15 juin 1826, par le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*. Son succès fut éclatant, surtout dans les variations de Rode, qu'elle introduisit au second acte pendant la leçon de chant. Ce succès se confirma et s'accrut même dans *la Donna del Lago* et *l'Italiana in Algieri*, dont elle fut obligée de transposer plusieurs morceaux écrits pour la voix de contralto. De retour à Berlin, elle y fut reçue avec un redoublement d'intérêt. Elle resta dans cette ville jusqu'à la fin de l'année 1826 ; puis, abandonnant l'Allemagne et l'école qui l'avait élevée au fond de son sanctuaire, elle vint se fixer à Paris. Mademoiselle Sontag débuta par le rôle de Desdemona de l'opéra *Otello*, le 2 janvier 1828. Elle fit partie de cette constellation de virtuoses admirables qui charmèrent à cette époque Paris et Londres, et parmi lesquelles brillèrent au premier rang

Digitized by Google

madame Pasta, madame Pisaroni, madame Malibran et mademoiselle Sontag.

Entre ces deux dernières cantatrices d'un mérite si différent, il se déclara une de ces rivalités fécondes dont Hoffmann nous a donné une peinture si dramatique. Cette rivalité fut poussée si loin entre l'impérieuse Junon et la blonde Vénus, qu'elles ne pouvaient se rencontrer ensemble dans le même salon. Sur la scène, lorsqu'elles chantaient dans le même opéra, que ce fût *Don Juan* ou bien *Semiramide*, leur jalousie héroïque se révélait par des points d'orgue assassins et des fusées à la Congrève qui incendiaient l'auditoire. Tantôt c'étaient les Troyens qui l'emportaient, et tantôt les Grecs. Le parterre se soulevait et se calmait comme les vagues de la mer sous la pression des divinités de l'Olympe. Un jour, enfin, madame Malibran et mademoiselle Sontag ayant dû chanter ensemble un duo dans une maison princière, la fusion de ces deux voix si différentes pour le timbre et le caractère de l'expression produisit un si grand effet, que le succès des deux grandes cantatrices opéra leur réconciliation. Depuis ce moment le calme a régné *sul mare infido*.

Toutefois, au milieu de ces succès et de ces fêtes de l'art, un point noir se levait à l'horizon : la diplomatie travaillait sourdement à brouiller les cartes ; ses protocoles devenaient menaçants, et on apprit tout à coup que mademoiselle Sontag allait quitter le théâtre pour se vouer à des devoirs plus austères. Un lien secret l'unissait depuis un an au comte de Rossi, qui n'entendait point partager son bonheur. Mademoiselle Sontag fit ses adieux au public parisien dans une représentation au bénéfice des pauvres, qui eut lieu à l'Opéra en janvier 1830. De retour à Berlin, les instances de ses amis et de ses nombreux admirateurs la firent consentir à donner encore quelques représentations, et elle quitta définitivement le théâtre deux mois avant la

Digitized by Google

révolution de juillet; mais, avant d'accepter le nouveau rôle qu'elle s'était choisi dans la vie, avant de se dépouiller de la brillante renommée qu'elle s'était si justement acquise, mademoiselle Sontag fit un voyage en Russie, donnant à Varsovie, à Moscou, à Saint-Pétersbourg, et puis à Hambourg et dans d'autres villes importantes de l'Allemagne, des concerts aussi brillants que fructueux.

C'est après ce voyage que, sous le nom de madame la comtesse de Rossi, suivant la fortune de son mari, elle passa successivement plusieurs années à Bruxelles, à la Haye, à Francfort et à Berlin, ne se faisant plus entendre que dans les réunions de cette haute société européenne que la révolution de février est venue ébranler jusque dans ses fondements.

Mademoiselle Sontag possédait une voix de soprano très-étendue, d'une grande égalité de timbre et d'une merveilleuse flexibilité. Dans l'octave supérieure, depuis l'*ut* du médium jusqu'à celui au-dessus de la *portée*, cette voix *tintait* délicieusement comme une clochette d'argent, sans que jamais on eût à craindre ni une intonation douteuse ni un défaut d'équilibre dans ces exercices prodigieux. Cette rare flexibilité d'organe était le résultat des munificences de la nature, fécondées par des travaux incessants et bien dirigés. Jusqu'à son arrivée à Vienne, où elle eut occasion d'entendre les grands virtuoses de l'Italie, mademoiselle Sontag n'avait été guidée que par son heureux instinct et le goût plus ou moins éclairé du public à qui elle s'était fait entendre. C'est aux conseils de madame Mainvielle-Fodor, et plus encore à l'exemple que lui offrait chaque jour le talent exquis de cette admirable cantatrice, que mademoiselle Sontag a dû l'épanouissement de ces qualités natives qui jusqu'alors étaient restées comme renfermées dans leur calice. La lutte avec des rivales comme madame Pisaroni et madame Malibran, ces combats hé-

Digitized by Google

roïques qu'elle eut à soutenir sur les théâtres de Vienne, de Paris et de Londres, achevèrent de donner à son talent ce degré de maturité savoureuse qui a fait de mademoiselle Sontag une des cantatrices les plus brillantes de l'Europe.

Dans le magnifique écrin de vocalises de toute nature que mademoiselle Sontag déroulait chaque soir devant ses admirateurs, on remarquait surtout la limpidité de ses gammes chromatiques et l'éclat de ses trilles, qui scintillaient comme des rubis sur un fond de velours. Chaque note de ces longues spirales descendantes ressortait comme si elle eût été frappée isolément, et se rattachait à la note suivante par une soudure imperceptible et délicate, et toutes ces merveilles s'accomplissaient avec une grâce parfaite sans que le regard fût jamais attristé par le moindre effort. La figure charmante de mademoiselle Sontag, ses beaux yeux limpides et doux, ses formes élégantes et sa taille élancée et souple comme la tige d'un jeune peuplier achevaient le tableau et complétaient l'enchantement.

Mademoiselle Sontag s'est essayée dans tous les genres. Née en Allemagne au commencement de ce siècle tumultueux, elle a été nourrie de la musique vigoureuse et puissante de la nouvelle école allemande, et a obtenu ses premiers succès dans les chefs-d'œuvre de Weber; à Paris, elle a abordé successivement les rôles de Desdemona, de Semiramide et celui de dona Anna dans le chef-d'œuvre de Mozart. Malgré l'enthousiasme qu'elle paraît avoir excité parmi ses compatriotes par la manière dont elle a su rendre l'inspiration dramatique de Weber, enthousiasme dont on peut trouver l'écho dans les œuvres de Louis Bœrne; malgré les qualités brillantes qu'elle a déployées dans le rôle de Desdemona, et surtout dans celui de dona Anna, qui lui fut imposé presque par la jalousie de madame Malibran, c'est dans la musique légère et dans le style tem-

Digitized by Google

péré que mademoiselle Sontag trouvait sa véritable supériorité. Le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, celui de Ninette de *la Gazza ladra*, d'Aménaïde de *Tancredi*, et d'Elena de *la Donna del Lago*, ont été ses plus belles conquêtes.

Le cri pathétique ne pouvait s'échapper de ses lèvres fines où brillaient la morbidesse et le demi-sourire de la grâce; l'explosion du sentiment ne venait jamais altérer les lignes pures de son visage ni colorer de pourpre cette peau blanche et lisse comme du satin. Non, dans ce corps élégant qui fuyait devant le regard avide comme une vapeur légère, la nature n'avait point déposé de germes créateurs. L'étincelle électrique, en traversant ce cœur placide, n'y allumait jamais le foyer divin et n'y faisait point éclater les magnifiques tempêtes de la passion. Voilà pourquoi aussi mademoiselle Sontag a consenti à courber sa tête charmante sous le joug de l'hyménée et à descendre d'un trône où elle s'était élevée par la toute-puissance du talent pour devenir la comtesse de Rossi. Qui sait pourtant si des regrets amers ne sont pas venus depuis troubler le repos qu'elle s'était promis? Qui sait si madame l'ambassadrice, au milieu des tristesses de la grandeur, n'a pas jeté un regard mélancolique sur les belles années de sa jeunesse, alors que tout un peuple d'admirateurs la couronnait de roses et d'immortelles? M. Auber et M. Scribe, dans leur joli opéra *l'Ambassadrice*, ne nous auraient-ils pas raconté l'histoire de mademoiselle Sontag devenue la comtesse de Rossi?

La voix de madame Sontag est assez bien conservée. Si les cordes inférieures ont perdu de leur plénitude et se sont alourdies un peu sous la main du temps, comme cela arrive toujours aux voix de soprano, les notes supérieures sont encore pleines de rondeur et de charme. Son talent est presque aussi exquis qu'il l'était il y a vingt ans; sa

Digitized by Google

vocalisation n'a rien perdu de la merveilleuse flexibilité qui la caractérisait autrefois; et, sans beaucoup d'efforts d'imagination, on retrouve aujourd'hui dans madame Sontag le fini, le charme, l'expression tempérée et sereine qui la distinguaient parmi les cantatrices éminentes qui ont émerveillé l'Europe depuis un demi-siècle. Accueillie avec distinction par un public d'élite qui était accouru au bruit de sa gloire et de son infortune, madame Sontag a chanté avec un grand succès plusieurs morceaux de son ancien répertoire.

Parmi ces morceaux, on a surtout remarqué les variations de Rode, sorte de canevas mélodique mis à la mode par madame Catalani, et sur lequel madame Sontag a brodé les arabesques les plus ingénieuses et les plus adorables. Une gamme ascendante, lancée à fond de train et passant devant l'oreille éblouie comme un ruban de feu, a suscité les plus vifs transports.

Aux second, troisième et quatrième concerts, le succès de madame Sontag a été plus décisif encore. Ajoutons aussi que le temps, qui semble avoir glissé légèrement sur cette cantatrice charmante, ne lui a pas apporté ce que Dieu seul peut donner à ses élus : l'accent du cœur. Quelquefois cependant il s'échappe de la voix limpide de madame Sontag comme un reflet de sentimentalité allemande, qui vient colorer sa douce mélopée et lui donner une saveur plus pénétrante.

L'Allemagne, qui a produit tant de glorieux génies dans la musique instrumentale et de si excellents artistes pour tous les instruments, a été beaucoup moins heureuse dans le drame lyrique et dans l'art de chanter, qui s'y rattache d'une manière si directe. Excepté Mozart, qui est un miracle de la Providence; excepté quelques compositeurs de second ordre, tels que Winter, qui se sont inspirés de Mozart et de l'école italienne, les opéras allemands ont

Digitized by Google

été conçus dans un système qui ne permet pas à la voix humaine d'y déployer toutes ses magnificences. Aussi les chanteurs nés au delà du Rhin, dont la réputation a pu franchir les limites de la nationalité, sont-ils extrêmement rares.

La Mara (*Schmœling*), qui naquit à Cassel en 1747, et qui est morte en Livonie le 29 janvier 1833, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, a été avant madame Sontag la seule cantatrice allemande qui ait joui d'une réputation européenne.

Cette femme, aussi extraordinaire par le talent, par les caprices de son caractère que par les vicissitudes de sa bizarre destinée, a fait pendant quarante ans les beaux jours de Berlin, de Vienne, de Venise, de Paris et de Londres, où elle a régné en *prima donna assoluta* pendant dix ans. Cette capricieuse divinité eut des démêlés avec le grand Frédéric, dont le despotisme *éclairé* s'appesantissait aussi bien sur les cantatrices que sur les philosophes et les poëtes. La Mara fut obligée de se sauver de Berlin comme Voltaire, et faillit être appréhendée au lit par un soldat aux gardes.

Les temps sont bien changés. Le petit-fils du grand Frédéric a bien autre chose à faire aujourd'hui qu'à jouer de la flûte et à surveiller les points d'orgue des cantatrices. Si les rois règnent encore dans quelque coin de l'Europe, ce sont bien évidemment les cantatrices qui gouvernent; et la réapparition de mademoiselle Sontag, les beaux succès qu'elle vient d'obtenir tant à Londres qu'à Paris, sont un double témoignage de l'instabilité de la fortune et de la toute-puissance du talent.

Les cantatrices célèbres du dix-neuvième siècle pourraient être rangées en trois groupes très-différents : dans l'un se trouveraient celles qui ont brillé surtout par l'expression des sentiments énergiques et par l'élévation du style,

Digitized by Google

comme madame Pisaroni, madame Pasta et madame Malibran ; dans l'autre on remarquerait ces merveilleuses sirènes qui se sont évaporées dans un éclat de rire abondant et radieux, telles que la Marcolini, madame Persiani et beaucoup d'autres. C'est entre ces deux groupes extrêmes qu'on placerait madame Mainvielle-Fodor, madame Damoreau et madame Sontag, qui ont eu toutes les séductions de la grâce et d'une riche vocalisation, sans posséder ni l'entraînement de la passion, ni la spontanéité facile de la gaieté. Aussi ont-elles vécu longtemps, parce qu'elles n'ont jamais éprouvé ces transports qui brisent et consument une pauvre femme comme le diamant se volatilise dans le creuset du chimiste. Nous aimerions volontiers à nous représenter madame Sontag vêtue d'une robe blanche, prêtant l'oreille à des propos sans danger, et traversant paisiblement une allée ombreuse, le sein paré d'un bouquet de *Vergis-meinnicht* [1] !

[1] Madame Sontag est morte à Mexico le 17 juin 1854, emportée par le choléra à l'âge de 49 ans !

Digitized by Google

HISTOIRE

D'UNE

CANTATRICE DE L'OPÉRA.

En 1826, par une belle journée du mois d'août, un jeune homme au regard rêveur et au sourire parfaitement heureux, traversait une rue du paisible faubourg Saint-Germain. Une petite fille d'à peu près douze ans barbotait dans l'eau sale du ruisseau en chantant ce refrain populaire :

A la barrière du Maine,
On mange de bons goujons... bon!

Et en lançant cette dernière syllabe, elle fit éclater un *la* magnifique de soprano qui fit tressaillir l'oreille exercée du passant. Le jeune homme s'arrête, regarde la petite fille et lui dit : « Vous aimez donc à chanter, ma belle enfant? — Oui, quelquefois, monsieur. — Et vous faites bien, car vous avez une très-belle voix. — Vous trouvez? répondit la jeune fille en minaudant d'une manière charmante. — Savez-vous la musique? — Non, monsieur. — Aimeriez-vous à l'apprendre? — Oui, mais je ne suis pas riche, comme vous le voyez... — Il y a des écoles où l'on enseigne pour rien; et si vous vouliez... — Ah! je veux bien, moi! — Demeurez-vous loin d'ici? — A deux pas. — Alors conduisez-moi.

Digitized by Google

Le jeune homme suivit la petite fille, qui folâtrait devant lui, et ils arrivèrent ainsi dans un corridor sombre menant à une chambre dont nous nous garderons de décrire la misère et le désordre. La mère travaillait dans un coin. Le jeune homme la salua respectueusement, et il apprit d'elle que, sans compter la petite fille qu'il avait rencontrée dans la rue, elle avait encore quatre autres enfants dont elle était l'unique soutien. Il consulta alors cette pauvre mère sur les dispositions précoces que sa fille paraissait avoir pour la musique. Mais à toutes les questions la mère répondait toujours : « Vous voyez, monsieur, que je suis trop pauvre pour donner à ma fille l'instruction nécessaire... » Tant qu'à la fin l'inconnu lui dit que, si elle consentait à lui abandonner une partie de son autorité sur son enfant, il se chargeait de la faire entrer dans une école de chant. « Je n'ai qu'à vous bénir mille fois. » L'inconnu et la jeune fille, qui riait aux éclats, partirent ensemble.

Parmi les institutions secondaires qui durent la vie à la munificence de la restauration, une des plus remarquables sans doute a été l'école de musique classique fondée par Alexandre Choron. Née en 1816, elle disparut en 1830 avec le gouvernement qui l'avait créée. Malgré sa courte existence, elle eut une grande part au mouvement musical de cette époque, et un jour nous dirons tout ce qu'elle a fait pour la propagation des vrais principes de l'art. A l'époque où commence ce récit, Choron avait cinquante ans. C'était un petit homme rondelet, presque entièrement chauve, au visage chiffonné, aux traits délicats et fins, d'une physionomie vive, riante, où se peignait une rare bienveillance; ses petits yeux étaient remplis de vie, d'esprit et de malice; il ne marchait pas, il courait, il sautillait, en chantant, sifflant, s'arrêtant tout court pour réfléchir, puis reprenant sa course et n'arrivant au but qu'après avoir fait dix ou douze stations semblables. Tous ses mou-

Digitized by Google

vements étaient brusqués; il parlait vite, et souvent il se frappait le front, comme pour en faire jaillir avec plus de rapidité l'idée qu'il voulait mettre au jour. C'était un homme d'infiniment d'esprit, possédant une instruction variée et solide.

Il avait fait partie de l'École polytechnique, lors de sa fondation, et s'y était distingué. Mais entraîné par un penchant irrésistible pour la musique, il abandonna la carrière à laquelle on l'avait destiné, au grand mécontentement de sa famille. Il étudia la musique très-tard, car il avait au moins vingt-cinq ans quand il se livra aux savants conseils de l'abbé Roze. Aussi, quoique Choron fût un des premiers théoriciens de l'Europe, jamais il n'a bien possédé le mécanisme pratique de la composition; il lui fallait le silence du cabinet et beaucoup de réflexion pour se familiariser avec les plus simples combinaisons harmoniques, qu'il maniait avec timidité; mais ce qui le distinguait et en faisait un homme à part, c'était une sensibilité exquise, un profond sentiment du vrai, une érudition de bon aloi, une connaissance peu commune de l'histoire de l'art, et surtout un coup d'œil d'une pénétration vraiment prophétique. Duprez n'avait encore que quatorze ans et une faible voix d'enfant, que Choron lui disait : *Va, tu seras le premier chanteur de ton temps.*

Par la nature de son organisation et de ses études musicales, Choron avait une prédilection presque exclusive pour l'ancienne école italienne, les Scarlatti, les Pergolèse, les Porpora, dont il édita les œuvres. Il initiait ses élèves à la connaissance de ces grands maîtres; il leur faisait chanter ces mélodies limpides, dépourvues de futiles ornements, mais riches d'une incomparable beauté. Là le chanteur est livré à ses propres forces; il faut lutter avec des difficultés d'autant plus ardues qu'elles sont toutes de sentiment.

Digitized by Google

Trois fois par semaine, tous les élèves de l'école de Choron, dont le nombre se montait à près de cent, se réunissaient dans une classe générale à laquelle le maître présidait. Il se passait là des scènes uniques. Quel est l'élève de Choron qui ne se rappelle le beau duo de *Roland*, de Piccini, chanté par le jeune Duprez et mademoiselle Duperron, aujourd'hui madame Duprez :

Médor, vous avez lieu de croire
Que je m'intéresse à vos jours !

A ces mots, Choron ajustait son petit bonnet de soie, retroussait les manches de son habit, frappait dans sa main et s'écriait : « Ce n'est pas ainsi qu'il faut dire ce récitatif, mademoiselle ; écoutez-moi. » Alors il toussait et il reprenait de sa voix aigrelette :

Médor, vous avez lieu de croire
Que je m'intéresse à vos jours !

Mademoiselle Duperron recommençait à son tour :

Médor, vous avez lieu de croire...

— Mais vous n'y êtes pas, ma chère, que diable ! Voici l'expression qu'il faut y mettre :

Médor...

(Sa voix faiblit.)

vous avez lieu de croire

(Il se frappe le front, il s'émeut.)

Que je m'intéresse à vos jours !

(Il sanglote. Il pleure d'abord tout bas, puis tout haut, et ses élèves avec lui.)

Choron n'était pas assez maître de cette précieuse sensibilité sans laquelle il n'y a pas de grands artistes. Homme impressionnable, il s'abandonnait à l'émotion du moment.

Digitized by Google

Il gesticulait, il chantait, il riait, il pleurait aussi bien dans le salon d'un ministre que dans sa maison. Choron était un excellent homme, serviable, généreux, prêt à aider de sa bourse et de ses conseils tous ceux qui en avaient besoin. Il aimait beaucoup ses élèves, dont il était adoré; il savait les enthousiasmer et les diriger dans la voie qui convenait à leurs dispositions. Personne n'était plus passionné pour son art que lui; il s'y était dévoué corps et âme; et ce dernier mot ne paraîtra pas exagéré quand on saura qu'il est mort de douleur en voyant le gouvernement de Juillet abandonner son école.

Tous les ans, il voyageait dans la province pour y chercher des sujets. Il allait dans les bourgs, dans les villages; il pénétrait dans les colléges, dans les pensions, dans les établissements d'instruction publique de toute espèce. Là, il faisait comparaître devant lui tous les écoliers. D'abord, il examinait leur physique; puis il disait à celui qu'il interrogeait : — Chante-moi quelque chose! Voyons, chante-moi la gamme, *ut, ré, mi, fa*. L'enfant, qui ne comprenait pas ce langage, restait ébahi. — Comment, drôle, tu ne sais rien! chante-moi donc : *Ah! vous dirai-je, maman?* — L'enfant chantait, et alors le maître de dire : — C'est bon, tu as une voix charmante, tu partiras avec moi, ta fortune est faite. Choron revenait à Paris avec une douzaine d'enfants en sabots, qu'il nous présentait en disant : *Voici l'espoir de la France!*

Ces derniers mots me rappellent un trait assez piquant de sa vie.

Au nombre des élèves qui ont fait époque dans l'école de Choron, il y en avait surtout quatre qu'il affectionnait beaucoup, et qu'il mettait toujours en avant lorsqu'il voulait donner une bonne idée de son enseignement : c'étaient Duprez, de l'Opéra; Boulanger-Küntze, l'un des bons professeurs de chant de Paris; Vachon, qui n'est plus en Eu-

Digitized by Google

rope, et celui qui raconte cette histoire. Chacun de ces jeunes gens, avec plus ou moins de disposition, avait un genre particulier que le maître avait su discerner et diriger. A seize ans, Duprez possédait déjà ce style large, ce *canto spianato* qui lui a valu sa belle réputation. En raison du talent que promettaient ces élèves, et de la haute faveur dont ils jouissaient auprès du chef de l'établissement, on les honorait de la qualification d'*artistes*. Y avait-il une fête, un dîner, une soirée, Choron s'y rendait accompagné de ses quatre évangélistes. Les jours de congé, quand il avait de l'argent, ce qui ne se rencontrait pas toujours, il venait à pas de loup au réfectoire, et disait à l'oreille de l'un de nous : — Ne vous bourrez pas tant... il y aura du nanan. — Cela voulait dire qu'on irait à la Rapée manger une matelote. Alors les fourchettes s'arrêtaient; on faisait fi de tout, même de l'omelette au lard! Madame Choron, qui s'apercevait du projet, grommelait tout bas avec un ton de reproche : On va à la Rapée! — Par exemple! répondait Choron. Et il s'enfuyait en riant.

Un jour il arrive à l'école hors d'haleine. Il nous fait appeler tous quatre, et nous dit : — Messieurs, il y a du nouveau! Le ministre de la maison du roi est changé; c'est maintenant M. de Lauriston, si mal disposé pour nous, qu'il veut supprimer l'école. J'ai obtenu avec peine qu'avant de prendre une décision pareille il voulût bien nous entendre. Nous y allons ce soir; ainsi, du courage! il y va de notre avenir à tous; il faut chanter ce que vous savez le mieux : d'abord, chacun un air, puis deux *duos*. Duprez, approche, mon garçon; tu chanteras : *O des amants déité tutélaire!* Toi, Boulanger : *Oh! que je fus bien inspirée!* Toi, mon grand benêt de Vachon : *Di piacer mi balza il cor*, entends-tu? *Di piacer mi balza il cor.* Et toi, mon charmant Vénitien : *Non più andrai farfallone amoroso.* Ah! monsieur de Lauriston, vous voulez

Digitized by Google

nous congédier... *O des amants... Di piacer... Non più andrai*, il n'y résistera pas; non, non, et messieurs du Conservatoire en seront désespérés. Disant cela, il sautait, il riait, il chantait. Tout ira bien, ajouta-t-il, très-bien. Allez brosser vos habits et vos bottes, frottez vos boutons; soyez luisants, éclatants. Surtout mangez peu, entendez-vous? on vous donnera un petit filet de vin de Médoc pour vous monter l'imagination.

Après avoir dîné aussi légèrement qu'on nous l'avait recommandé, et nous être coiffés d'un immense chapeau à cornes qui faisait partie de notre uniforme, nous partîmes du coin de la rue Mont-Parnasse, en suivant les boulevards. C'était par une belle soirée de juillet. La lune projetait sa douce lumière sur la cime des arbres qui nous couvraient de leur épais feuillage. Nous marchions en silence, chacun chargé d'un rouleau de musique, suivant notre maître, qui nous précédait, la tête baissée et sans proférer une parole. Nous nous exercions tout bas à filer un son, à lancer une roulade, à préparer un point d'orgue. Nous arrivâmes ainsi à l'hôtel du ministre de la maison du roi, rue de Grenelle-Saint-Germain. Un terrible battement de cœur s'empara de nous lorsque l'huissier annonça : M. Choron et ses élèves!

Nous entrâmes dans un vaste salon où se trouvaient une douzaine de personnes. Une voix forte dit à Choron avec autorité : « Sont-ce là tous vos élèves? — Non, Excellence, ce sont mes meilleurs, c'est l'espoir de la France. — Ah! diable! dit en riant Lauriston. — Votre Excellence va en juger, » répliqua Choron. Puis, nous faisant approcher tous les quatre, et nous prenant chacun par la main : « Voici *l'amoureux*, dit-il en présentant Duprez avec sa large poitrine; Boulanger, le demi-caractère; Vachon, le gracieux, et *il signor buffo cantante*. — Il paraît que vous avez dans votre école tous les genres et tous les ta-

Digitized by Google

lents, dit en riant le ministre. — Oui, excellence, tous les genres. Duprez, Scudo, chantez votre duo de *Bella Nice.* » Nous nous approchâmes du piano pas trop rassurés, mais résolus de faire bonne contenance. M. Panseron, qui nous accompagnait, frappe quelques accords pour nous donner le temps de respirer; enfin nous commençons. Un profond silence s'établit, tous les yeux sont dirigés vers nous. Après une dizaine de mesures, un murmure approbateur vient dilater nos poumons. Notre voix vibre, éclate; notre style s'élève; on nous couvre d'applaudissements. « C'est charmant! entendions-nous dire de toutes parts. — Oui, oui, c'est charmant, c'est ravissant, dit Choron, les yeux pleins de larmes. Recommencez, mes enfants, tout va bien. — *La France est sauvée,* » nous dit-il tout bas. La soirée finit aussi heureusement qu'elle avait commencé. Nous sortîmes de l'hôtel du ministre en sautant comme des fous, en jetant nos chapeaux par-dessus les arbres du boulevard. L'école fut maintenue, et lorsque nous allions à l'Opéra les buralistes disaient en nous voyant passer : *Voici l'espoir de la France!*

Voilà quelle était l'école où allait entrer la jeune personne dont nous racontons l'histoire. Elle s'appelait Rose Niva. Mademoiselle Rose Niva n'était pas ce qu'on appelle généralement une *jolie personne :* elle était trop grande pour son âge, maigre et dépourvue de ces manières gracieuses que donne une bonne éducation; mais elle avait un pied mignon, une taille charmante, une figure vive et bien caractérisée, des yeux noirs pleins de feu, une bouche un peu grande il est vrai, mais poétisée par un sourire adorable. Elle avait de l'esprit, beaucoup d'esprit, mais sans culture. Tout en elle était à faire et à refaire. Vive, distraite, nullement accoutumée à l'obéissance, il était difficile de la diriger. Par bonheur, une aptitude rare et une sensibilité exquise faisaient concevoir d'elle les plus riches

Digitized by Google

espérances. Les qualités de Niva intéressèrent M. Ramier, jeune homme intelligent, alors professeur à l'école de Choron. Son âme généreuse fut touchée de voir une si belle nature repoussée par le sort; il lui tendit une main généreuse, et dès ce moment il considéra comme un devoir d'ouvrir à cette pauvre jeune fille le chemin d'un meilleur avenir. D'abord, ce ne fut qu'un sentiment assez ordinaire de vanité qui engagea Ramier à présenter mademoiselle Niva à Choron; mais ce sentiment se modifia bientôt et prit un développement qui l'étonna lui-même.

Mademoiselle Niva fut admise à l'école de Choron et confiée aux soins particuliers de Ramier. La classe de Ramier était composée d'hommes, d'enfants et de jeunes filles. Il y régnait un ordre parfait, jamais on n'y proférait un mot qui pût blesser les convenances. La sévérité de Ramier était si grande à cet égard, qu'elle était l'objet des plaisanteries de ses camarades.

Les premières leçons que mademoiselle Niva reçut de Ramier furent assez originales. Après l'avoir présentée aux élèves de sa classe, il la fit approcher et lui dit : « Mademoiselle Niva, sans doute on vous a conté beaucoup de mal de moi, n'est-ce pas? Avouez-le franchement : on vous a dit que j'étais grondeur, bourru, exigeant. » Niva répondit à cette question par un sourire malicieux. « Eh bien, reprit Ramier, vous allez voir qu'on m'a calomnié. Pour demain, je ne vous donne d'autre besogne que de vous laver la figure; nous verrons après. » Un rire général couvrit les paroles du professeur. Le lendemain, Niva vint à la classe un peu plus propre. « Maintenant, lui dit Ramier, vous vous occuperez de vos mains, et je vous donne huit jours pour cette grande ablution. » Au bout de huit jours, la métamorphose était complète : les belles dents de mademoiselle Niva étaient blanches comme de l'ivoire, son fichu ajusté avec plus de grâce, ses cheveux bien peignés,

Digitized by Google

sa jolie taille mieux dessinée; en un mot, tout avait pris un nouvel aspect, et l'instinct de la femme était éveillé.

Ramier s'occupa alors de son éducation musicale. Maître de la diriger comme il l'entendait, il la surveillait d'un œil sévère, lui assignait les heures de travail et se faisait rendre un compte minutieux de son temps. Toutes les actions de la jeune fille étaient soumises à son contrôle; personne ne pouvait la soustraire à sa sollicitude, et jamais ni sa mère ni Choron ne mirent obstacle à la volonté de Ramier.

Peu à peu la voix de Niva, assouplie par des exercices nombreux et bien gradués, acquit une sonorité remarquable. Enchanté des progrès de son élève, Ramier ne borna plus ses soins à la musique. L'intelligence de Niva se prêtait à tout; mais ce ne fut pas sans peine, ni sans lui avoir fait verser bien des larmes, qu'on parvint à la dompter. Il fallut même l'emploi de moyens rigoureux pour la contraindre à l'obéissance et à un travail régulier. Il y eut bien des tentatives de révolte, bien des menaces de retourner à la native indépendance; mais Ramier fut inébranlable! il la tint constamment sous le joug de sa volonté. D'ailleurs, Ramier était d'une bonté extrême pour Niva; il lui consacrait tout son temps, il négligeait ses propres affaires pour surveiller son éducation, il pourvoyait à une partie de ses besoins; en un mot, il devint sa providence.

Ainsi grandissait Niva, sous la tutelle de Ramier. Ce n'était plus cette jeune et pauvre fille qu'il avait trouvée dans la rue; elle était devenue une personne charmante, à la taille élancée, aux manières nobles et choisies, s'exprimant avec facilité. Il ne pouvait la regarder sans être fier, il ne pouvait en entendre parler avec éloge sans se dire : C'est moi qui l'ai faite ce qu'elle est! Lorsqu'on murmurait autour de lui : Quelle personne charmante! que d'esprit! que de talent! son cœur bondissait de joie.

Digitized by Google

Pendant ses leçons, quand elle chantait à ses côtés, et que sa voix éclatait en notes graves et plaintives, ses yeux étaient constamment fixés sur elle. Il la contemplait avec ravissement; il respirait à peine, tant il craignait de perdre un des accents qu'il avait su lui communiquer. C'est que Niva était l'œuvre de ses mains, l'écho de son âme! Oh! quel ravissant spectacle que d'assister ainsi à l'épanouissement d'une intelligence qui vous doit la vie! Ramier, qui avait consacré trois précieuses années de sa vie à faire l'éducation de cette jeune fille, à la plier à ses moindres volontés, à l'accoutumer à une obéissance passive, maintenant qu'il avait obtenu ce qu'il désirait, maintenant qu'il en avait fait une personne charmante, il était affligé de la perfection de son ouvrage. Cette obéissance, cette docilité, cette douceur sans nuages, le chagrinent et le rendent malheureux. Il voudrait un peu de mutinerie, quelques caprices; il désirerait que Niva ne se crût pas obligée à lui obéir sans proférer une plainte, il voudrait la voir femme et son égale. On le comprend, Ramier était amoureux de Niva. Cette pauvre fille, qu'il avait élevée avec tant de sévérité, et que naguère encore il traitait avec si peu de ménagement, s'était emparée de son cœur; il était à genoux devant l'œuvre de ses mains. C'était une passion d'autant plus profonde qu'il n'osait la manifester. En effet, comment franchir l'intervalle qui le séparait de Niva? comment se dépouiller de l'extérieur d'une autorité presque paternelle, pour lui avouer les tendres sentiments qu'elle lui inspirait? comment abandonner le rôle sévère et digne qu'il avait joué jusqu'alors, pour s'incliner devant une jeune fille qui tremblait en le voyant? Niva, qui devait tout à Ramier, qui le redoutait autant qu'elle le révérait, comment recevrait-elle l'aveu d'un sentiment qu'elle était bien loin de supposer à son bienfaiteur? L'Amour est un dieu jaloux, qui veut de l'indépendance. D'un autre côté, le caractère

Digitized by Google

de Ramier était trop élevé, il était trop pénétré de la noble mission dont il s'était chargé, pour abuser un seul instant de la confiance sans limites qu'il inspirait à sa jeune élève.

Cependant Niva faisait tous les jours de nouveaux progrès; elle avait dépassé les plus hautes espérances de Ramier. Son aptitude à saisir les plus fines nuances de l'art était surprenante. Sa belle voix, sa figure expressive, son style large et vigoureux, faisaient l'étonnement de tous ceux qui l'entendaient : toutes les fois qu'elle chantait dans la classe de Ramier, il y avait des trépignements et des applaudissements infinis. Dans le monde, ses succès étaient plus beaux encore. On la comblait de cadeaux et de prévenances; alors, les yeux mouillés de larmes, elle disait à Ramier : O mon maître! c'est à vous que je dois tout cela!

Depuis trois ans que Niva faisait partie de l'école de Choron, personne ne l'avait entendue, excepté les élèves de Ramier. Un jour, Choron dit à Ramier : Quand nous feras-tu entendre ta *merveille?* Cette question maligne prouvait que le chef de l'école s'était laissé prévenir contre Niva, par l'amour-propre blessé de ses camarades, jalouses de la préférence et des soins tout particuliers que lui accordait Ramier. On fixa le jour où Niva serait entendue. Ces sortes de présentations avaient toujours lieu à l'une de ces grandes séances présidées par Choron. C'était un spectacle imposant. Chaque professeur défilait avec sa classe devant le chef de l'établissement, qui approuvait ou blâmait. Ce n'était pas Choron que les élèves craignaient le plus, mais la critique de leurs camarades. Un sourire, un murmure les faisait trembler et les remplissait de confusion. C'était un samedi de l'année 1829 que Niva devait débuter devant tous les élèves de l'école de Choron. Le ban et l'arrière-ban avaient été convoqués; il y avait même quelques dames étrangères qui, connaissant l'histoire romanesque de la jeune virtuose, avaient manifesté le désir de

Digitized by Google

l'entendre. La curiosité était générale. On était impatient de connaître le résultat de trois ans d'études. Chacun y était venu avec des sentiments plus ou moins favorables à la débutante.

Choron dit à Ramier : Mon cher, nous sommes prêts! Conduite par son professeur, Niva s'avance alors sur l'estrade. Elle tremble, son sein se soulève avec effort. Ramier est au piano, le cœur plein d'agitation. Il frappe quelques accords et dit tout bas à Niva : Courage! Niva commença alors à chanter ce bel air de Nicolini :

Or che son vicino a te,
Stanca son di palpitar,

que madame Pasta disait avec une grande magnificence de style. Lorsque Niva fut arrivée à ce passage si touchant :

Tanto amore e tanta fe...

un tonnerre d'applaudissements couvrit sa voix. Choron s'élança sur l'estrade, pleurant comme un enfant, et, se jetant au cou de Niva, la couvrit de baisers sans pouvoir proférer une parole. Tous les élèves s'étaient levés spontanément; Ramier, la tête penchée sur le clavier, cherchait à maîtriser son émotion ; à sa vue, Niva s'arracha des bras de Choron et se précipita vers son bienfaiteur. *Bravo, bravo!* s'écria-t-on de toutes parts. Ce fut une scène admirable, le plus beau jour de Ramier!

Depuis quelque temps, Choron avait enrichi la classe de Ramier d'un nouvel élève. C'était un jeune homme d'une physionomie agréable : il s'appelait Rifaut. La première fois qu'il vit et entendit Niva, il en fut émerveillé. Depuis ce moment, il ne la perdait pas de vue. Toujours empressé auprès d'elle, il ne manquait jamais une occasion de lui faire un compliment. Ramier ne demeura pas longtemps étranger à ce petit roman. Il en conçut une affliction réelle. Il essaya de contrarier cette liaison naissante; mais,

Digitized by Google

comme cela arrive presque toujours, le remède empira le mal.

Un dimanche du mois de mai 1830, Ramier et Niva devaient dîner chez une personne du grand monde qui avait pris intérêt à la destinée de la jeune virtuose. Niva s'en excusa sous prétexte d'indisposition. Ramier y alla tout seul; mais, inquiet de la santé de son élève, il s'esquiva immédiatement après le dîner, et se rendit de la Chaussée-d'Antin à la rue de Babylone, où demeurait Niva. Comme il faisait un temps magnifique, il suivit le boulevard des Invalides : il pouvait être huit heures du soir. Chargé d'un énorme bouquet pour Niva, son cœur était dans une de ces dispositions heureuses et si rares dans la vie, lorsqu'il aperçut deux personnes qui venaient de son côté. Tout à coup ses yeux se troublent, ses jambes fléchissent et tremblent : il s'efforce de marcher, mais en vain; il est obligé de s'appuyer contre un arbre : il avait reconnu Niva au bras de Rifaut. Interdit, muet, une sueur brûlante inondait le visage de Ramier; sa douleur était de celles qui ne permettent pas aux larmes de se frayer un passage. Après quelques instants de silence, Ramier, s'armant de tout son courage, continua son chemin sans ouvrir la bouche, laissant Niva dans une consternation profonde. Pour lui, tout était fini : jamais il ne reparla à son élève, jamais il ne lui adressa un reproche; il lui continua ses soins comme si rien n'eût altéré les sentiments qu'il avait pour elle. Quelques mois après arriva la révolution de Juillet, qui mit un terme à l'existence de l'école de Choron; quinze jours après, Ramier quitta Paris.

Il y avait six mois qu'il habitait la ville de ....., lorsqu'il y arriva une jeune cantatrice dont on faisait le plus grand éloge. Elle venait donner un concert. Au jour fixé, la grande salle de l'hôtel de ville était comble : toute la bonne compagnie s'y était donné rendez-vous. Ramier fut

Digitized by Google

l'un des premiers à s'y rendre et se plaça juste en face du piano. Après une ouverture jouée par les amateurs de la ville, parut la *prima donna*. Le programme annonçait un air de Nicolini. La jeune cantatrice s'approche du piano avec assurance, et, sans paraître effrayée de son nombreux auditoire, attaque avec beaucoup de suavité ce bel adagio :

Or che son vicino a te...

puis s'arrête tout à coup. Sa voix tremble, son visage pâlit ; elle veut recommencer, mais impossible! ses yeux se remplissent de larmes. La voyant prête à défaillir, Ramier s'élance à son secours, la fait asseoir, lui prend la musique des mains, et se met à chanter à sa place :

Or che son vicino a te
Stanca son di palpitar,

avec un accent et une expression qui émurent toute l'assemblée. La soirée fut interrompue, et le concert ne put se continuer. Niva, car c'était elle, avait reconnu Ramier, qui, après avoir chanté l'air que nous venons de citer, sortit de la salle et quitta la ville le lendemain.

Dix ans après l'événement que nous venons de raconter, on donnait à l'Académie royale de musique un opéra nouveau qui faisait courir tout Paris. Une cantatrice aimée du public y obtenait un grand succès. Au quatrième acte, à l'une des scènes les plus dramatiques de la pièce, on entendit des sanglots partir d'un coin obscur de l'orchestre : c'était Ramier qui pleurait à chaudes larmes en reconnaissant Niva sous les traits de la cantatrice à la mode qui s'appelle aujourd'hui Rosina Stolz.

FIN.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION. 5
M. Franz Liszt. 9
De l'Influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz. 21
Donizetti et l'école italienne depuis Rossini 75
Domenico Cimarosa et *le Mariage secret* 98
L'art du chant en Italie. 107
Angelica Catalani. 133
Mozart et son *Don Juan* 150
Le Prophète de M. Meyerbeer 231
De la Symphonie et de la Musique imitative en France. . . . 251
Rubini. 275
Il Trovatore de M. Verdi. 293
L'Opéra en France. 302
Hérold. 314
Esquisse d'une histoire de la romance, depuis son origine jusqu'à nos jours. 322
De la Musique religieuse 355
Henriette Sontag 365
Histoire d'une cantatrice de l'Opéra. 376

FIN DE LA TABLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRA
3 2044 039 671

Digitized by Google

Digitized by Google